
Octubre 2015—3 €
www.elchamberlin.info
El Chamberlin
Revista Musical


MIRAGE

La radio
del progresivo

24 HORAS DE RADIO MUSICAL
POR INTERNET

RADIO MIRAGE

DIRECTOR:
Carlos de la Fuente

CORRECTOR:
Fernando Fernández

PÁGINAS WEB:
www.elchamberlin.info
www.facebook.com/elchamberlin

EDICIÓN IMPRESA:
info@elchamberlin.info

COLABORADORES:
Chema Chacón
Fernando Fernandez
Sergio Guillén
Francisco Lobato Rodríguez
Andrés López Umaña
Francisco Macías
Paul Martín Simón
Rogelio Pereira
Carlos Romeo

COLABORACIONES:
Fotos, artículos, entrevistas, críticas y en general todo posible material original editable es entusiastamente aceptado a través de info@elchamberlin.info

———————

El Chamberlin nace como autoproclamado nombre para un grupo de amigos que se reúnen periódicamente con el objeto de dar salida a su afición común por el eclecticismo musical y por extensión y homenaje a ellos bautiza a esta revista, que intenta reflejar el espíritu que preside nuestros encuentros.

Bienvenidos a bordo de un nuevo viaje musical.

El Chamberlin está amparado por el portal universos paralelos (www.universosparalelos.org), que acoge también los siguientes proyectos:

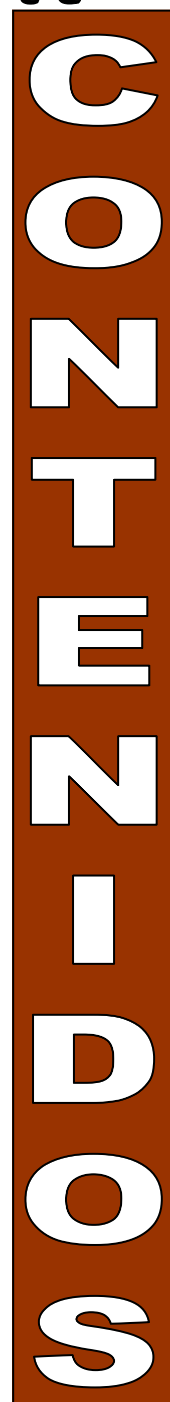
Radio Mirage
Radio independiente digital en apoyo de las músicas vetadas por las radios comerciales
(Rock Progresivo, Art Rock, Jazz, Folk…)
(http:www.radiomirage.org.es)

Revista literaria Pélago
(www.universosparalelos.org/pelago)

Revista Oro Molido
Publicación de improvisación libre, arte sonoro y nuevas músicas
(www.oromolido.com)

——————————————————

Ya en un anterior número hicimos un especial de **Peter Banks** debido a su fallecimiento, en la edición actual rendimos homenaje a **Daevid Allen**. Pero no son los únicos: **Chris Squire**, **Edgar Froese**, **Demis Roussos**, **Guy LeBlanc**, **Francesco Di Giacomo**, **Jack Bruce** o el mismísimo **Paco de Lucía** son una pequeña muestra hecha a vuela pluma de los músicos que nos han ido dejando recientemente y la lista aumenta irremisiblemente. Sin duda nos hacemos mayores.


CONTENIDOS



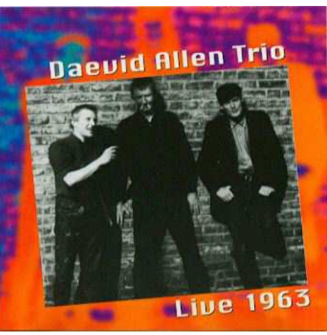
Wise Man in Your Heart: Daevid Allen (Melbourne, 13 de enero de 1938 – 13 de marzo de 2015), su vida y su obra como paradigma del cambio

Si la memoria no nos falla y si nuestro cerebro no conspira contra nosotros fabulando, el primer disco de **Daevid Allen** que conocimos fue ***Good Morning***. Éste alojaba la canción 'Wise Man in Your Heart', que para nosotros se ha convertido en la imagen precisa para describir quién era este artista. Es complicado hablar de alguien que ha significado tanto para nosotros, sobre todo cuando la ocasión para hacerlo es su defunción. Sin embargo, lejos de lamentarnos por su muerte vamos a celebrar su vida y obra. Por otro lado no pretendemos escribir unas notas eruditas y repletas de datos, ya que creemos que todo eso está por ahí y que quien tenga interés puede buscar en la Red. Huelga decir que **Allen** fue un artista muy activo y que hay mucho en su obra para descubrir y disfrutar. Sí que vamos a establecer unas pinceladas para recoger los aspectos que desde un punto de vista estrictamente personal nos parecen más relevantes de su obra y figura en función de lo que conocemos. Por ello no se hará un repaso pormenorizado de la discografía de **Allen**, ni se mencionarán todos sus discos. Al citar sólo los grupos más relevantes con los que ha trabajado ya nos encontramos con una lista grande, y no es exhaustiva al referirnos a todo su trabajo: **Soft Machine**, **Bananamoon Band**, **Gong**, **Planet Gong**, **New York Gong**, **Invisible Opera Company of Tibet**, **GongMaison**, **Magick Brothers**, **Brainville**, **University Of Errors** y **Acid Mothers Gong**.
Examinando varias fuentes y recordando de memoria biografías diversas como las de **Soft Machine**, lo que comprendemos es que algunos artistas, para crecer, no pueden quedarse en su terruño. La inquietud hace que deban abrirse al mundo. Así pues, **Daevid Allen**, desde su Melbourne natal, ha vivido y creado en Inglaterra, Francia, España y Estados Unidos, volviendo ocasionalmente a Australia, como en 1981. Pero lo que existe detrás de todo esto es

algo más que una vocación de movilidad geográfica. El **Daevid Allen** joven se interesaba por los escritores de la generación *Beat* y por el jazz de finales de los cincuenta, cosa lógica teniendo en cuenta su edad, veintidós años, cuando viajó a Europa por primera vez. Una vez en París, en este momento o más adelante, llegó a contactar con la crema de la intelectualidad local (ya fueran artistas locales o expatriados como él), entre los cuales se encontraban figuras de la talla artística de **Terry Riley** y **William S. Burroughs**, relaciones que fueron de suma importancia artística cara a su futuro artístico.

Robert Wyatt conocería a **Allen** en 1961, cuando el australiano se desplazó a Inglaterra para acabar viviendo en una habitación alquilada en la mansión de la familia **Ellidge**-**Wyatt**. Éste fue un momento absolutamente crucial para la historia de la música. En palabras de **Wyatt**, él y sus amigos se encontraron con alguien que en lugar de hablar sobre música, poesía o pintura, tocaba, escribía y pintaba. Su llegada supuso ser todo un catalizador para los jóvenes músicos de la potencial escena de Canterbury, una presencia, influencia y amistad que se mantendría en el tiempo.

Tras el primer intento de suicidio de **Robert Wyatt**, **Allen** tuvo que salir de aquella casa pero esta situación no fue el final de su relación con estas personas. Para **Wyatt**, que era unos cuantos años menor que él, que **Allen** se cruzase en su vida fue de manera probable determinante para todo su propio devenir artístico.



Aquí llegamos al primer documento sonoro relevante para esta historia. Hablamos del disco compacto ***Live 1963*** editado a nombre del **Daevid Allen Trio** varias décadas después de su grabación, el cual es un documento sonoro interesante, más significativo desde el punto de visto historiográfico que artístico. El trío estaba formado por **Daevid Allen** (voz y guitarra *desafinada*), **Hugh Hopper** (bajo) y **Robert Wyatt** (batería), con la presencia ocasional de **Mike Ratledge** al piano en un par de piezas. Salvo por un poco de jazz instrumental, el material de este concierto consistió en poemas de **Allen** recitados por él mismo con el acompañamiento del trío. Hay que hacer notar que en este momento de la evolución de **Allen** éste aún no apreciaba las posibilidades de la música pop o rock, ya que el foco de su interés musical seguía siendo el jazz. Lo cierto, dicho sea de paso, es que por lo escuchado en este recital él nunca hubiera pasado a la historia como guitarrista. Pese a ello, este registro es el reflejo exacto de sus inquietudes en ese momento. Las posibilidades del rock las descubrió **Allen** más tarde tras escuchar el 'Still I'm Sad' de **The Yardbirds**.

La vida de **Allen** le llevará de vuelta a París y después a Deyá (Mallorca). **Hugh Hopper** fue con él a la capital gala y su encuentro con **Terry Riley** fue capital para el desarrollo de su interés por los *tape loops*. Es en París donde **Allen** conoció a su compañera durante varias décadas, **Gilli Smyth** (nacida en 1933), la cual, con tres *degrees* del King's College, daba clases en la Sorbona. Ella publicó un libro de poemas en 1966 denominado ***The Nitrogen Dreams of a Wilde Girl***, en clara referencia al grupo **The Wilde Flowers**.

En Deyá se relacionó y vivió en el entorno del famoso poeta, ensayista y nove-

lista **Robert Graves**. **Robert Wyatt** y **Kevin Ayers** recalaron allí también. **Allen** y **Wyatt** aparecen en una película del año 1964, ***Playa de Formentor***. Esto nos recuerda un documental que vimos sobre **Graves** en el que se mencionaba aquello de "fiestas hippies en la playa, con flautas y guitarras". Es fácil adivinar quiénes estaban en aquellas fiestas y eran su alma, ¿no? También fue en Mallorca donde se pusieron las bases para fundar el grupo que acabaría denominándose **Soft Machine**, pero esa es otra historia. Tras formarse el grupo, **Daevid Allen** quedó con **William S. Burroughs** en una esquina con el objeto de pedirle permiso para usar dicho nombre para el grupo, cosa a la que el escritor accedió.

En la Pascua de Resurrección de 1966 **Daevid Allen** tuvo una experiencia merced a la cual vio "toda su historia futura y todo **Gong**", y es ahí donde arranca este concepto y banda, de larga, compleja y arborescente historia.

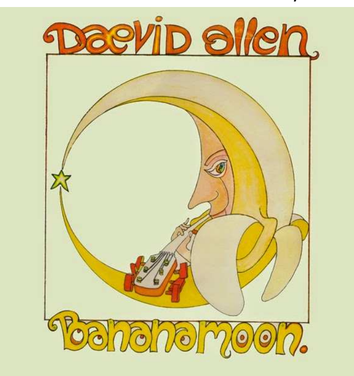
La segunda grabación relevante para esta historia es una colección de maquetas de **Soft Machine** grabadas en la primavera de 1967 por **Giorgio Gomelsky** y que se han publicado bajo un montón enorme de denominaciones distintas. Nuestra primera copia fue un vinilo denominado ***At the Beginning***. Este disco reúne una serie de canciones recuperadas del repertorio de **The Wilde Flowers** junto con otras más recientes. Todas ellas salvo una excepción serían vueltas a grabar por el grupo o por sus miembros. La labor de **Allen** aquí se limitaba a ser el guitarrista del grupo pero, mientras **Robert Wyatt** se desempeñó brillantemente como cantante, la aportación de **Allen** fue simplemente discreta y somos generosos al calificarla así. Siempre le avergonzó esto y más adelante procuró remediarlo. En aquel **Soft Machine Allen** presentaba un largo poema acompañado por los demás y empezó (tras escuchar a **Keith Rowe** y **Syd Barrett**) con los rudimentos de la *glissando guitar*, técnica que empezó a desarrollar entonces y que es un elemento esencial de la instrumentación y sonido de su música en **Gong** y en solitario. Básicamente se trata una técnica inspirada en la *steel guitar* con las cuerdas frotadas con mangos de instrumentos quirúrgicos *vintage* y con muchísimo eco. Esta técnica nunca quedó en desuso en su obra e influyó decisivamente en **Steve Hillage** y en **Christian Boulé**.



Soft Machine 1967: Robert, Mike, Daevid, Kevin

Pero la aventura de **Soft Machine** no iba a durar ya que **Allen** no pudo volver a entrar al Reino Unido tras una gira del grupo por Francia, por un asunto de visados caducados. Entonces él se dirigió al París que tan bien conocía para

verse inmerso en los incidentes de mayo de 1968 ("Beautiful May", como diría **Richard Pinhas**) y, eludiendo a la policía (a la que ofrecía ositos de peluche durante las algaradas, mientras los manifestantes le señalaban como *Beatnik*), llegó de nuevo al refugio y seguridad de Deyá.
Tras su extrañamiento de **Soft Machine**, con las grabaciones con la **Bananamoon Band** y la puesta en marcha de las versiones primitivas de **Gong**, **Allen** empezó a componer canciones con un estilo que ya es reconocible como el suyo. El primer álbum de **Gong** como tal, ***Magick Brother, Mystic Sister*** (1969), se editó en 1969 y en éste ya nos encontramos junto al australiano tanto a **Gilli Smyth** como al saxofonista y flautista francés **Didier Malherbe**.
Tal y como vemos nosotros esta evolución, el paso más relevante vino algo después con la edición del primer álbum de **Daevid Allen** a su nombre, ***Bananamoon*** (1971). El disco contenía collages sonoros, canciones canterburyanas, un homenaje a **Kevin Ayers**, y cuenta con la presencia de invitados ilustres como **Robert Wyatt** y **Pip Pyle** entre otros. Así esto fue la demostración palmaria de que toda la larga fase de preparación previa había terminado y que **Allen** era capaz de plantear situaciones musicales que aunaban la experimentación con la capacidad de escribir canciones rock memorables y diversas. En suma, **Allen** se presentó aquí como el catalizador de un discurso musical fresco, divertido y brillante. Un claro precedente de lo que iba a ser **Gong** en muy poco tiempo. En fechas recientes (finales de 2014) se ha editado un disco doble de archivo con mezclas o tomas alternativas de este álbum y que se denomina ***Stoned Innocent Frankenstein***, grabación que recomendamos encarecidamente.



Afincados en Francia y con un estilo de vida comunal, por el que incluso se pasó **Kevin Ayers** (como demuestra una sesión memorable para la BBC del grupo con él), ya estaban listos todos los ingredientes que iban a conformar el grupo y éste maduró en el fabuloso disco ***Camembert Électrique*** (1971). No era el debut de **Gong** pero sí fue su puesta de largo definitiva debido a su mezcla de experimentación con cintas, rock tardopsicodélico y elementos jazzísticos en una amalgama fluida de sonoridades que podían ser tanto ácidas como amables. Éste era un disco de contrastes, en el que duele escuchar, a estas alturas, una canción tan enrabietada y autoafirmativa con 'You Can't Kill Me', una evidente declaración de principios. Con los testimonios discográficos en la mano se hace evidente la gran transformación de **Allen**, desde su época como poeta que navegaba por un jazz tan *desafinado* como su guitarra de entonces al Dingo Virgin brillante escritor de canciones canterburyanas y dinamizador de hechos musicales. Todo estaba a punto ya para las obras maestras del grupo.
No se puede denominar de otra forma a la trilogía ***Radio Gnome Invisible*** formada por los álbumes ***The Flying Teapot*** (1973), ***Angel's Egg*** (1973) y ***You*** (1974). Se trata de una verdadera historia dividida en tres partes y que narra los hechos y vicisitudes de su protagonista, Zero the Hero, en su

búsqueda de la iluminación. Sería la piedra de toque de la Gongología, si tal ciencia existiera, con sus duendes de cabeza de olla (*Pot Head Pixies*) tan similares en su aspecto al propio **Allen**, sus Teteras Voladoras (concepto prestado de **Bertrand Russell**), los Doctores Octavos, etc. Un delirio de humor canterburyano, rock ácido, ambientes cósmicos, reflejos orientalizantes, misticismo post hippy, junto a referencias obvias a la contracultura y a modos de vida alternativos. Lo que nos parece más impactante es que se trata de una historia que se desarrolla con una cierta calidad literaria, y lo decimos por su final, que no desvelaremos. Las piezas del mejor **Gong** de la historia estaban encajando en este marco. **Steve Hillage** y **Tim Blake** ya se encontraban presentes en ***The Flying Teapot***, **Mike Howlett** y **Pierre Moerlen** aparecieron en ***Angel's Egg*** y ***You***. Pero aún hay más, **Daevid Allen** era el cebador de esta creación, el elemento indispensable, quien brindaba la razón de ser de este grupo, esta música y estos discos. Y, sin embargo, diluyó su ego en la obra y las aportaciones del resto de los músicos fueron cada vez mayores, llegando a la situación, al menos formal, de la creación colectiva en ***You***, que ciertamente fue una cima artística. Recordamos una entrevista en la que **Daevid Allen** aseguraba que tanto **Steve Hillage** como **Di-dier Malherbe** estaban en contacto con los *Pot Head Pixies*. Podemos suponer que esto era completamente cierto de una forma figurada, con un sentido de sintonía entre los músicos.



Y a pesar de todo, hubo problemas. **Gong** había crecido, iba en una dirección que era la de ser un gran grupo en la escena y esto no auguraba nada bueno. Estaban a punto de conseguir este estatus y, sin embargo, ello no era satisfactorio para **Daevid Allen**. Junto a **Gilli Smyth** él ya se había ido del grupo por una temporada breve en una ocasión, pero tras ***You*** ambos se fueron definitivamente. Supongo que la gestión de una formación así era difícil, con reemplazos constantes de la batería (según salía y entraba **Pierre Moerlen**), los condicionamientos crecientes de la notoriedad y a presiones discográficas. Tirar la toalla al borde del éxito masivo era la pesadilla de cualquier A&R de cualquier discográfica.

Gong siguió sin **Allen** para desembocar en el **Pierre Moerlen's Gong**. La pareja se retiró a Deyá.

Grabado con músicos locales, el grupo **Euterpe** donde militaban **Pepe Milán** y **Joan Bibiloni,** el primer disco post **Gong** de **Allen** fue el álbum acústico y maravillosamente melódico ***Good Morning*** (1976) con el cual el concepto parecía ser el retomar una situación anterior a **Gong**. Y, sin embargo, contiene la hermosa canción 'Wise Man in Your Heart', absolutamente reminiscente del grupo y no en vano, ya que colaboraron **Mike Howlett** y **Pierre Moerlen**,

junto con los hermosos sonidos de la *glissando guitar*. Veintitrés años después **Gong** grabaría esta canción en su álbum ***Zero to Infinity***. Por lo demás ***Good Morning*** es una delicia y llegó a ser presentado en directo en Londres. Tendría una suerte de continuación, menos fresca, con el disco ***Now is the Happiest Time of Your Life*** (1977) antes de que **Daevid Allen** volviera a territorios eléctricos.



Daevid Allen & Euterpe Virgin Records

Nos referimos a **Planet Gong** y su álbum ***Live Floating Anarchy 1977*** (1978) en el que **Allen** y **Smyth** unieron sus fuerzas con músicos jóvenes (el grupo **Here & Now**) con un discurso que por un lado nos resulta reminiscente de la "era" ***Bananamoon***, disco del cual se recoge un tema, para facturar una suerte de **Gong** más rockero de matices cuasi punk, con un discurso que en algún momento nos evoca los paisajes sonoros transitados habitualmente por **Hawkwind**, pero esto son sólo pinceladas sobre el lienzo del carácter de **Allen**. El álbum contiene dos temas grabados en estudio con un estilo que seguimos encontrando reminiscente del álbum de 1971 citado previamente.

Pero se estaba cerrando un ciclo y lo que iba a venir no sería precisamente el "momento más feliz de su vida". Muy próximo al final de la década de los años setenta **Allen** decidió dejar de tomar las sustancias psicoactivas que consumía. Sin embargo, las consecuencias de esto fueron desastrosas dado que empezó a beber alcohol fuera de toda mesura y esta situación deterioró tanto la convivencia con **Gilli Smyth** en Deyá que, literalmente, **Allen** se encontró con las maletas en la calle tras el final de la gira de **Planet Gong**. Y entonces se dirigió a la ciudad de Nueva York.

Una vez allí se organizó el grupo **New York Gong**, que es importante en tanto en cuanto fue el germen de la banda **Material**, origen de la notoriedad de **Bill Laswell**. Fue un grupo creado por la iniciativa de **Giorgio Gomelsky**, que fue quien juntó a estos músicos, los cuales hicieron una gira americana (interpretando música de la Trilogía), grabaron un álbum y se separaron tras una gira francesa. De las sesiones de ***About Time*** (1980) **Allen** extrajo cintas que utilizó en giras en solitario posteriores y de las que hay material editado. El álbum también fue significativo por la presencia del músico de culto **Mark Kramer**, que colaboró en una pieza, y también lo hizo **Gary Windo** en otra. **Bill Laswell**, **Michael Beinhorn** y **Fred Maher** siguieron trabajando como **Material**.

Finalmente, en 1981 y veintiún años después de salir de Australia, **Allen** volvió a su país, para encontrarse a su padre agonizante. Su familia le reprochó no haber contestado los telegramas que le enviaron, pero que él no recibió.

Ésta es una época oscura en la que **Allen** incluso contempló la idea del suicidio, situación que superó con el nacimiento de su tercer hijo, pese a que luego se separase de su nueva compañera. Trabajó como taxista, se dedicó a la poesía callejera y se ocupó en dar vida a proyectos musicales de diversas características, que incluyeron grabaciones en solitario de *glissando guitar* junto a otro tipo de material.

En 1988, junto a su nueva compañera, **Allen** se radicó de nuevo en el Reino Unido.

Durante los años noventa del siglo pasado y desde nuestro punto de vista, tuvieron lugar tres situaciones musicales relevantes en el devenir de **Allen**, entre otras muchas cosas más.

Por un lado, desde 1990 se produjo la recomposición de un **Gong** afín al de la Trilogía, tanto en directo como en estudio. Un **Gong** que contaba con **Daevid Allen**, **Gilli Smyth**, **Didier Malherbe** y **Pip Pyle** entre otros. Hablamos de directos como ***Live On TV 1990*** (1993) y ***The Birthday Party*** (1995), discos cuyo material se recogió de la Trilogía. En el segundo, grabado en 1994, también aparecieron **Tim Blake** y **Mike Howlett**. **Gong** volvió a grabar en estudio con nuevas aportaciones a la mitología de Zero the Hero con los álbumes ***Shapeshifter*** (1992) y ***Zero to Infinity*** (1999), que son buenos discos pero sin llegar a la excelencia de la trilogía ***Radio Gnome Invisible***. Como ya había sucedido en el pasado, la participación de los miembros del grupo en la escritura de las canciones fue importante. En el segundo de estos dos discos **Malherbe** apareció como invitado y fue **Theo Travis** quien se integró en el grupo, con **Mike Howlett** en el mismo, pero sin **Pip Pyle**. Hay un directo de



esta gira, ***Live 2 Infinitea*** (2000), con material antiguo y moderno, con **Malherbe** y **Travis** codo con codo.

La segunda situación musical relevante es lo que llamaríamos "el camino de **Brainville**". **Daevid Allen** se encontró de nuevo con **Kramer** y grabaron dos álbumes editados en el idiosincrático sello del americano, Shimmy Disc. Hablamos de ***Who's Afraid*** (1992) y de ***Hit Men*** (1995), discos de "canciones". Con posterioridad **Kramer** grabó con **Hugh Hopper** los discos ***A Remark Hugh Made*** (1995, con la participación de **Robert Wyatt**) y ***Huge*** (1997). Finalmente se llegó a combinar todo esto en un proyecto conjunto, junto con **Pip Pyle**, llamado **Brainville**. La grabación más antigua se registró en directo en junio de 1998 y en formato de trío, sin **Kramer**, como ***Live In The UK*** (2004, Bananamoon Obscura). El disco recoge música de **Gong**, **Soft Machine** y los álbumes con **Kramer**. Lo siguiente, ya como cuarteto, fue ***Live In NYC '98*** (2008, Voiceprint), directo que abundó en las mismas raíces. Llegó el álbum de estudio, con piezas nuevas y que nos entusiasmó al ser editado. ***The Children's Crusade*** (1999, Shimmy Disc) respondía a una pregunta en el aire: ¿pueden hacer los viejos músicos de Canterbury música nueva que sea interesante? La respuesta fue un rotundo sí. El fallecimiento de **Pip Pyle** obligó a una reconfiguración de este grupo, que pasó a denominarse **Brainville 3**, con **Allen**, **Hopper** y **Chris Cutler**. Tienen un DVD, ***Brainville 3*** (2008, Le Triton) con **Didier Malherbe** de invitado, y un disco en directo, ***Trial By Headline*** (2008, RéR), en los que reelaboraron de nuevo y con brillantez piezas de **Gong**, **Soft Machine** y los discos con **Kramer**. Fue un grupo de corta obra en cuanto a producción pero que nos dejó un espléndido legado.



Knitting Factory, 1999: Kramer, Daevid Allen, Hugh Hopper, Pip Pyle

La tercera situación musical relevante fue la creación del **Daevid Allen's University of Errors**, grupo formado en California a finales de los años noventa. Estuvo integrado por **Daevid Allen** junto a **Josh Pollock** (guitarra) y **Michael Clare** (bajo) junto a los baterías **Pat Thomas**, **Jason Mills** y **Warren Huegel**, sucesivamente. La estética de este grupo comprendía una suerte de rock agresivo y dislocado, que interpretaba composiciones propias junto a apropiaciones de canciones compatibles con aquellas de los primeros **Soft Machine** y **Gong**. Pese a esto último, **University of Errors** no guardaba un parecido real con **Brainville**, banda con un sonido progresivo en cierta forma canterburyano frente al rock franco de este grupo. Tuvimos la suerte de poder ver y escuchar a este grupo en un recital dado en el Festival de Gouveia. Fue una sor-

presa muy agradable el ser testigos de un discurso tan fresco, divertido y vital por parte de **Daevid Allen** y sus socios. Nos dejó un maravilloso sabor de boca. Existen las siguientes grabaciones: ***Money Doesn't Make It*** (1999, Innerspace), ***e2x10=Tenure*** (2000, GAS), ***Live In Chicago*** (2004, Bananamoon Obscura, grabado en 2000), ***Ugly Music for Monica*** (2002, GAS), ***Live At The Fleece, Bristol, 6 June 2003*** (2006, Subsalt, grabado en 2003), ***Jet Propelled Photographs*** (2004, Cuneiform) y un DVD, ***Daevid Allen's University of Errors Plays the Soft Machine*** (2008, Voiceprint, grabado en 2006). Gustándonos mucho esta propuesta, consideramos que el más relevante de estos discos fue ***Jet Propelled Photographs***, el cual recogió aquellas canciones grabadas en su día como maquetas en 1967 (***At the Beginning***), que tanto avergonzaron a **Allen**, y otras canciones más de la primera época de **Soft Machine**. Y se hizo con un resultado espléndido, con recreaciones de las letras originales a cargo de **Allen***,* que delegó el trabajo de las guitarras a **Josh Pollock**. Éste es un álbum que recomendamos vivamente.

Lo cierto es que en realidad anduvimos bastante desentendidos con el trabajo de **Allen** en estos últimos años. La plétora de ediciones tampoco ayudaba y nosotros nos centramos en los discos de archivo con material de **Gong** o **Allen** en los setenta.

Camino del Festival RIO, en el coche escuchamos el álbum de **Gong** ***2032*** (2009) y la impresión que nos causó fue terrible. Lo encontramos muy decepcionante al ser increíblemente flojo pese a que nos las prometíamos muy felices debido a la presencia de **Steve Hillage**, **Gilli Smyth**, **Miquette Giraudy**, **Theo Travis** y **Mike Howlett** entre otros y con **Didier Malherbe** como invitado. En esa edición del festival **Gong** presentaba el álbum sin **Malherbe**, **Travis** o **Howlett**. Pese a que las intervenciones de **Hillage** estuvieron a la altura y las canciones de ***2032*** mejoraron al ser interpretadas en directo, el resultado fue agridulce para nosotros. Gustó, pero casi más por simpatía hacia Allen que por alguna otra razón de índole artística. Desde entonces le perdimos la pista definitivamente, por la decepción de este álbum.

No obstante, **Allen** volvió a recomponer un nuevo **Gong** que editó el **disco *I See You*** (2014), que no hemos escuchado aún. No sabemos si lo haremos algún día ya que tememos lo que podamos encontrar, pese a que las opiniones vertidas sobre la obra son positivas.

Daevid Allen padecía cáncer desde hacía algún tiempo. Se reprodujo la enfermedad y su decisión fue la de no alargar la enfermedad artificialmente, así que se eludió la quimioterapia. Esto lo hizo público en las redes sociales, desde donde fuimos testigos, sobrecogidos y apenados de todo este proceso. Tenía una esperanza de vida de seis meses que no se llegaron a cumplir.



Daevid Allen se fue de esta vida con sencillez y discreción.

Él expresó antes de morir el deseo de que este último **Gong** siguiera sin él, algo que respetamos pero que no compartimos. **Allen** brindaba la razón de ser de **Gong**, sin él éste no dejará de ser un grupo de tributo.

Por lo demás, sólo deseamos que escuchéis su música.

Carlos Romeo



Rock progresivo italiano, el romanticismo sonoro

Francisco Lobato Rodríguez
http://lobatoasis.blogspot.com.es

Hablar de Rock Progresivo Italiano (*RPI*) es hablar de un movimiento que, a pesar de los altibajos, se ha mantenido latente prácticamente desde los comienzos del Rock Sinfónico y Progresivo mundial hasta nuestros días. Para mí, como aficionado al Rock me resulta bastante envidiable que, en un país como Italia con unas características culturales, étnicas e incluso religiosas, tan afines a las españolas, sean capaces de mantener una cultura de bandas y música de Rock Progresivo tan superior a la nuestra. En un futuro hablaremos de los grupos que introdujeron el género en España, así como de la nueva y cualitativa generación de músicos que actualmente están haciendo las delicias de los fans en nuestro país. Pero, a pesar de todo, hemos de reconocer que la proyección y tradición que tienen los grupos en Italia (no voy a entrar en si son mejores o peores que los nuestros) son mayores que aquí.

Tanto es así que existe un subgénero dentro del Rock Progresivo que es el *RPI* y esto no quiere decir que todos los grupos que hacen Rock Progresivo en el país transalpino hagan *RPI*, del mismo modo que no todos los grupos que hacen Rock en Andalucía hacen *Rock Andaluz*. Estamos hablando de un subgénero con características propias, con grupos que lo iniciaron, lo desarrollaron e inspiraron a los continuadores del mismo.

Mi afición por este estilo viene de lejos, de mis primeros contactos con el Rock Sinfónico y Progresivo, hace más de 10 años ya, cuando estaba empapándome de toda su historia así como de sus grupos punteros. Una vez iniciado en los **King Crimson**, **Pink Floyd**, **Camel**, **Yes**, etc, en definitiva, en los gigantes musicales de los 70 en el ámbito mundial, me interesé por los grupos españoles que seguían la senda del progresivo. En ese momento me topé con dos maravillas como son el ***Si todo hiciera crack*** (1978) del grupo asturiano **Crack** y el ***Recuerdos de mi tierra*** (1979) de los cordobeses **Mezquita**, dos joyas poco conocidas del rock patrio. Interesado por sus influencias leí en la *Enciclopedia del Rock Sinfónico y Progresivo Español*[1] que tanto **Crack** como **Mezquita** tenían influencias de grupos italianos de la época.

Era joven, tenía inquietudes, conexión a internet y sacaba tiempo de donde no lo había, así que me puse manos a la obra para ver qué o quiénes estaban inspirando, desde Italia, a aquellos grupos españoles de finales de los 70 que prácticamente habían desaparecido de la memoria colectiva. El abanico musi-

[1] http://www.dlsi.ua.es/~inesta/Prog/index-e.html

cal que se abrió ante mí cuando comencé a oír **Le Orme**, **Premiata Forneria Marconi** (**PFM**), **Locanda Delle Fate**, **Biglietto Per L'Inferno**, **Corte Dei Miracoli**, **Il Rovescio Della Medaglia**, etc. fue sencillamente espléndido. Pero dejemos a un lado mi experiencia vital y entremos más a fondo a conocer



***Uomo di Pezza* (Le Orme, 1972)**

las peculiaridades del *RPI*.
El movimiento ve la luz en la década de los 70, en unos años históricamente convulsos y marcados especialmente por la violencia en la Península Itálica, un triste y sangriento período conocido como *Anni di piombo* (Años de plomo). La fecha del comienzo exacto de esta época no está demasiado bien consensuada y puede variar dependiendo de consideraciones políticas e históricas, pero de forma más general suele datarse su inicio en torno a los disturbios y huelgas promovidas por estudiantes y sindicatos de trabajadores allá por 1968, mientras que su fin se establece a mediados de los 80. El clima de tensión y violencia fue en notorio aumento en las calles italianas, donde numerosos grupos tanto de extrema izquierda como las *Brigate Rosse*[2] (Brigadas Rojas), como de extrema derecha, caso de *Ordine Nuovo*[3] (Orden Nuevo) sembraron la intolerancia y la brutalidad.
Durante estos *Anni di piombo* se produjeron numerosos atentados terroristas dando lugar a lo que se vino a denominar *Strategia della tensione* (Estrategia de la tensión), término que se acuñó por primera vez tras el atentado del 12 de diciembre de 1969 en la *Banca Nazionale dell'Agricoltura* de *Piazza Fontana* en Milán, donde murieron 16 personas y otras 88 resultaron heridas. La estrategia fue planificada y ejecutada por parte de la *Organizzazione Gladio* (*Organización Gladio*), una organización paramilitar secreta instruida, financiada y organizada por la OTAN, la CIA y el MI6 británico. Organizados por grupos de extrema derecha con la colaboración de los servicios secretos del Estado, el objetivo principal de la estrategia de la tensión era crear una situación de alarma y terror que justificara la instauración de un estado policial.

[2] http://es.wikipedia.org/wiki/Brigate_Rosse
[3] http://es.wikipedia.org/wiki/Ordine_Nuovo_(movimiento_político)

Para muchos, el punto álgido del los *Anni di piombo* fue el secuestro y asesinato en 1978 de **Aldo Moro**, uno de los más importantes líderes de *Democrazia Cristiana*, que llegó a ser Primer Ministro italiano hasta en 2 ocasiones. El 16 de marzo de 1978 miembros de las *Brigate Rosse* secuestraron a Moro (para lo que tuvieron que asesinar a sus 5 guardaespaldas) con el objetivo de pedir el intercambio del secuestrado a cambio de la liberación de varios activistas encarcelados. El Estado italiano no cedió al chantaje terrorista por lo que fue asesinado y su cuerpo abandonado en el maletero de un coche en la *Via Caetani* de Roma.

Si a este belicismo de carácter político le unimos la proliferación y auge de grupos del crimen organizado (con su consiguiente violencia) de arraigo en la cultura italiana como son la *Cosa Nostra* siciliana, la *'Ndrangheta* calabresa y la *Camorra* napolitana por la difusión del uso de drogas duras entre los jóvenes, podemos hacernos una idea del ambiente que se podía vivir en el país.

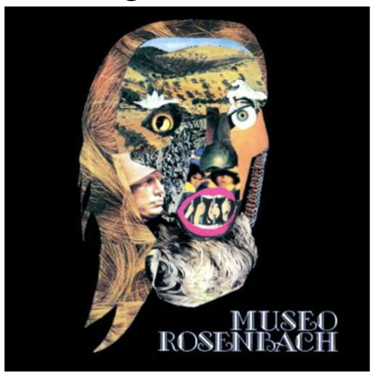
La tensión política del momento no fue ajena a la mayoría de grupos y músicos de la época de modo que no pudieron evitar quedar profundamente influenciados por este ambiente. Tanto es así que los grupos se alinearon abiertamente a la izquierda o derecha políticas, lo que provocó una tendencia a juzgar a los artistas no desde un punto de vista de la calidad de su música, sino de sus criterios ideológicos, pues eran muchos los que consideraban que el compromiso político era una necesidad. Una de las consecuencias de esta polarización fueron las críticas que recibieron algunas bandas que no participaban políticamente o cuyo compromiso no era claro.

Aldo Moro fue asesinado y posteriormente abandonado en el maletero de un coche. Imagen obtenida de http://www.taringa.net/posts/info/11272463/Infamia-Aldo-Moro.html

Hubo grupos como **Area** u **Osanna** que se declararon abiertamente de izquierdas, otros de tendencias políticas de derecha como **Jano** y **La Compagnia dell'Anello**; y los hubo también, como ya hemos comentado, que prefirieron mantenerse al margen o, al menos, evitar en lo posible marcarse políticamente en alguna de las dos vertientes, como era el caso de **Premiata Forneria Marconi**, **Biglietto per l'Inferno** o **Le Orme**, quienes fueron bastante criticados por parte de algunos sectores, que les recriminaban su falta de compromiso.

Caso aparte en todo este galimatías ideológico y político lo protagonizó **Museo Rosenbach** con su genial y fastuoso álbum ***Zarathustra***. Tras este disco fueron acusados abiertamente de fascistas por su portada en la que aparecía un busto de **Benito Mussolini** y por las continuas referencias al filósofo **Friedrich Nietzsche** (como no puede ser de otra manera en un disco que se llama ***Zarathustra***), considerado por muchos como uno de los inspiradores del

nazismo. Desde el grupo se defendieron diciendo que el rostro de *Il Duce* apareció en aquella portada por decisión exclusiva de su diseñador, **Cesare Monti**, y que los guiños a **Nietzsche** venían de una lectura de su obra alejada de cualquier política forzada. Estas explicaciones no fueron entendidas, el álbum, hoy considerado como una de las obras maestras del *RPI*, fue un fracaso comercial y la banda fue obligada prácticamente a abandonar la escena musical. Como nota curiosa, en abril de 2013, **Museo Rosenbach** lanza un nuevo álbum de estudio: ***Barbarica***.



***Zarathustra* (Museo Rosenbach, 1973)**

Para más inri durante el período de apogeo del *RPI* aparecieron grupos de personas exaltadas, ligados a la izquierda ideológica, conocidos como los *autoriduttori*, que reclamaban el derecho de asistir a los conciertos sin pagar la entrada, pues se había extendido la idea de que la música pertenecía a todo el mundo y por esa razón debía ser gratis. De la mano de estos exaltados también llegó la violencia a los conciertos, donde cada vez eran más frecuentes los discursos políticos improvisados de mano de radicales que aprovechaban estos eventos para promulgar sus consignas. Para algunas bandas, como fue el caso de **Metamorfosi**, este ambiente de violencia durante los conciertos fue una de las principales razones para renunciar y abandonar la música.

Después de todo lo que hemos visto del contexto histórico de la Italia de los 70, la pregunta es: ¿y en este clima cómo nace y se desarrolla el Rock Progresivo Italiano? Es precisamente el clima violento y de turbulencia el que empuja a una serie de músicos jóvenes a la búsqueda de una alternativa artística a la situación política del momento. Cuando la década de los 60 llegaba a su fin un nuevo tipo de música conocida como *The Beat italiano* se codeaba en popularidad con las clásicas canciones melódicas de siempre. El *Beat* no eran más que canciones simples e irreflexivas, con armonías inspiradas en grupos de la época como **The Beatles**, **The Rolling Stones**, **The Yardbirds**, **The Animals** y **The Hollies**, en resumidas cuentas venía a ser la versión italiana del género inglés conocido como *Mersey Beat*. Pero fue de este estilo quizás impersonal y no muy complejo de música de donde surge la primera oleada de bandas de *RPI*, algunas de ellas como nuevas formaciones que incluso cambian de nombre; claros ejemplos de estas bandas *beat* que giran hacia un estilo más sinfónico y progresivo son: **Le Orme**, **Premiata Forneria Marconi** (**I Quelli**), **Banco del Mutuo Soccorso**, **New Trolls**, **Metamorfosi** (**Frammenti**), **Il Balletto di Bronzo**, etc.

Aunque poner fecha de inicio al *RPI* es complicado, para muchos nace con el lanzamiento del álbum de **Le Orme** ***Collage*** en la primavera de 1971. El álbum tuvo un éxito extraordinario e inesperado, su repercusión fue inmediata y otras bandas siguieron la senda marcada por **Le Orme** con discos del mismo estilo, como **Premiata Forneria Marconi** en ***Storia di un minuto***, **New Trolls** con ***Concerto grosso per i New Trolls***, **Delirium** con ***Dolce acqua*** o **Banco del Mutuo Soccorso** con su álbum homónimo.

Tal fue el éxito que durante el primer lustro de los 70 se vivió una auténtica edad dorada del Rock Progresivo en Italia, entre 1972 a 1975 casi todo el mundo parecía ser aficionado a la música progresiva, casi todas las bandas lanzaron algún trabajo de estilo progresivo, incluyendo las que no formaban parte de dicha escena, e incluso cantautores. La eclosión cultural que se vivió en aquellos años alcanzó al Rock italiano tanto en su faceta instrumental como lírica. A las composiciones con mezclas entre el Rock la música clásica, el jazz, el folklore italiano, etc. hay que añadir los intentos de mezclar este sonido con la literatura, la poesía, la política y la crítica social. Podíamos oír fragmentos de compositores musicales clásicos como **Scarlatti**, **Bach**, **Vivaldi** o **Corelli** a la vez que encontrar letras de **Wolf Biermann**, pasajes de los Evangelios, la filosofía de **Nietzsche** o la poesía de **Ludovico Ariosto**.

El número de álbumes lanzados creció exponencialmente y se editaron más de los que el mercado podía absorber. Por lo tanto, a menudo las bandas no podrían sobrevivir por mucho tiempo en la escena musical, donde también era casi imposible ganar dinero con los conciertos a causa, entre otras cosas, de los problemas de seguridad que ya hemos comentado. Esto dio lugar al nacimiento de infinidad de grupos que tras lanzar un único disco acabarían disolviéndose.



Il Balletto di Bronzo. Imagen obtenida de http://wormgrinder.blogspot.com.es/2012/12/sirio-2222-il-balletto-di-bronzo-italy.html

Aquel Rock que había nacido de la escena *beat* italiana en grupos que habían sido influenciados desde Reino Unido por bandas de la talla de **King Crimson**, **Yes**, **Emerson Lake & Palmer**, **Genesis**, **Gentle Giant** o **Van Der Graaf Generator** tenía una característica y personalidad propias. En palabras de **Franco Mussida**, guitarrista de **Premiata Forneria Marconi**:

«El progresivo es básicamente una mezcla de tres elementos: el canto, la improvisación inspirada por el jazz y la composición en estilo clásico. Este cóctel se interpreta de manera diferente en cada país: en Inglaterra, por ejemplo, prevalece la influencia celta, Rock y blues. En Italia tenemos que hacer frente a nuestra tradición clásica: el melodrama, Respighi, Puccini, Mascagni, pero también a todos los compositores clásicos contemporáneos. Es en este legado, en mi opinión, donde se oculta la especificidad del Rock progresivo italiano».

La realidad es que el prog italiano se caracteriza por el protagonismo de las influencias clásicas. De forma muy general, la música se puede identificar por

$ ") * $ @
) * $ X +
$ X + .) $ + * ")
$ $ $
$ $ -)) $
- $ $ *) - '
$ + * *)
G - @
) $)
) $
*
>? H?
$ $ $ + G) $ "
! %) $ - $
! + (* # - +
" - &)/ X -
$ *
+ $ - 0 *
. + * X - $ $ $
. $ /) $ - $ @
$ $ $.
+ " ! (* +
$ + ($) - $
* 0$ 8<>< 0 >
' - $. + $ %
+ 8<>< *)
$.) $ $ * -
($ T / $ " ' $),) ( ) -
" + - ($) - @
$, " > - " $)(
(+ 2 ,)
$ *
F 0
$) - .
$ * -
$
+ 0 @
&
0 " ,, ,) -
($ + +
$) /
7 + * % -
/
H?
$ $

" ' $),) (, - ,)& /)
' 4, ((<@ + , ' '
,,4 554 T ,5U L' L),) L((

$ *) $ G
F F $ &) /) $ $
) $ >/) ,) 0)( ) J , ' 4 ' ,) +)
.) " /) + * $ $
0 . F Q & $ (
$) (S * $) $ +
* " & % $ $ @
- * @
) &) - * $ $ *
$ +
(<? $ $ +
$! $ / + $ $ *)
-) # $
) - . $ @
) $ * + $ @
* +) + $ *
) * + $ @
* $ F * $ @
0 (,) % $ (') (,
, , $ + '
F " * + @
+ $ * - *
$ $ & * * $
+ $ * ' @
" $ ')( ) ') 7V(,(,
% , 4 . $ $ $
>?) + -

* % / $
+ $ 1
, 2 3456 [9])
$ $ 1:?8;2 %
$ (') $
* 2 % I 0
+
4 ' ((' :?8? $)(L
( ) $
- * .) , L
) - $ " / >?)
" - $
+ ; # 6%# 18<>;2
(+) $
* * +
* * / . &
F 0$) - $ @
$ /6 =7 /0 1:??72) 2# # $ 3 -
D 1:??=2 + + $: : - 6 -

, 0 $
2# $? 6# 18<>:2

8 G
: G $
; FZ
9 J * [1(G2
7 J * [1(GG2
= D
> J **

R $3 $:?8; ?: * @ @- @
@ @+

:

1:?8?2) @
- .
* +
6 @
$.
$ - +
$ *
& 0
:?8?
@
+
!
* @

$
0 "
(@
" @
8?
$ - -
+
$ @
$)
"
- -

0$ ' , 0 (, & % + ' " (?@:@
+ , ' ' ,,4 55 ( )(L
4 +(4 , (5?@:@5@<5) L L L
(L L4 , W@: ,
+ " +
. $ D -
$ -
&
G - $) -

" $),) (% $, (3 & 18<>;2
$ E 18<>:2 * 2 18<>;2

8 ZF*
: - J (
F
; J J !
9 ' F T
7 >7?)??? # Z# O
= ' #
> F T G J I $
I $ F F ' ! $ @
P P D \

8 $ P ZG
:
; J (
G '
9 ZF-
7
= # G
> ! J % '
H # Z J I $
< ! # P

8 G
: (ZG
;
9 $
7
= #*
> R
H '
<
8? !
88 1(2
8:

" + ,, %M
18<>92

* % 6// " 2
+ F 18<>>2

, 0 $
2# # 3 D
1:??=2

8 #
:
; % !
9 G P *
7 Z#
= 1 2

% ' 0 ,

" $ ')(
$ %/ % + @ & $@6
+ # 1:??H2

8 # * -
: @
$]
; (Q
9 *
7 F
= P *

> R
H P 6

88 $ @
-
8: F$ 3
Z Z *

4 ' (('
1:?8?2

8 Z -
: G
; -
9 G
7 + # $
= # #
> P 8<?;
H R #

8? # '

% $ (
$ 1:?8;2

8 (3 $
: Z
;
9 ! * 3 ^
$
7 ! $$
= P) $

>

H '
< F
$

8? P $ 3

8 R Z#
: G (J '
; Q
9 J ' _ J P
7 P
= J F J J
>
H Z#
< G

8 ! J P
: J ' #
; ! J
9 Z #
7 ! J
= R '
> # P I $
H J '
< # (J J

- / * $ ")
- * $ $ " $ $ /
$ 4 ,))( )) " ,, ' " >) % ,,
$) $ T 4) ( ) (, ' , ,) S) G % L
') ( ) & (' $ ' +) , $ +
+ . $ +
D $ + " ") $
* - $) $ -
+ " - J ")
- - * $) " IDF
GI# G#P(!T F`(#GPFJ IT '6 GII F T% GP JTCP%PJF ! 1 $3
$ * W$ $OIGJa;;;> >U(GJa:;97?<7b
:;97?<72) ' , + - 0 " $ @
- "

3
$3 $ + $ $
$3 7 b0*
$3 $ * $O + a:H
$3 $ * W$ $OI GJa;;;>>U(GJa:;97?<7b:;97?<7
$3 $
$3 $ $ $ $ @$ @ +
$3 $ # W W$
$3 $ # W'
$3 $ T$ c ;cQ; W

G F X %F Y 8$ $" % F
F% = (+) LB # F %

8 0$ +
$ * "
"
. -
+ $ / + - 0 P
/ / *
+ 0 NF $ *
- $ O
" # '
(
) # # (

# #

& #
. (

+ ' , ((

)
F $ & #
F + P * F @
$ $
- -
- "
$ -

(*
+, *
$ *
-# "
" *

*
" *

(" #

: J @
- @
)
$
$ ( ) @
$ $ $ @
+ $ @
$ " /) F

)
+ $ @
$ +

$ @
* *
$ +
$ @
$ @
* N $ @
$ -
. O

-
/#

" #

&

) ') ' 3) C
, & (, ' ' , ((
#
! " 0
0 12 ' %($ / 3 *
! / 4 5 !) #
(# 0 (
"
6 # 777
8 ("
. & "
! #
/# "
; T $ J
6 % + # - & :??= $
* + N[ )
$ O
*
0 9,
: " 0
" ! *
-*
)" #
")
2 1 " " # $!
! " . & *
" "

0& (
% & ' (; ($ < . & "
- " 0 +,
9 ($ - $ - + $
.) + 2 # / /0 + $ @
$ N(- - .
. - $ $ O
) &
(
" &! / & 1=+= *
%) (
!
* "
( ) "
/ 0)
(# ! / /# #
" .
"
" (# *
' # " &
& # " (
" " ' #
7 F * $ + *
/ @ + $ * 7 F +),)
. $ + N# - -
O
&
: > " - (
)) * * !
+ , - & " - " *
. / 0 %
& 1 , 4 (-
&
0) *
-
&
"
"
2 "
") # "
)
= ") 0 & - + $
- $ " (/ $) K >
$))) , '( ) , 2) + ' -) $

* ! * '. F 0 R)
R
"2
0 ' (2 , (
? @ ! ? #
A $ " (
. # "
9, #
& !
+,
@ ! 0 # A # *
B (*
?
> .) " $ @
* / " % G% / % 7 % % A-
7 # %) &6% H +%#6 % I (- ::(J) $ * $
((>J > F * + . $ @
* $ - + $
$ + - / " .
$ $ F - 0 + $
/ - $ N[+ -
$ O
" *
4 *
" ; <
&

(, D) "6 %7 K ' *D
(

+,
0 C,,+ & "
3 4 5 2) ? /
" # (# &
"
" - #
$ # " *

H # 0$ $ $ * 1 ") @
) $) 0 @) 2) * + 0$
$ 1)) 2
) $ $) - * $ @
$ $ N * @
O
" *
!
-)
* !

;@ *D* A< E &
"
F
$ (
/ " " &
- *

< F / $ -) /
( ), 1 +) .) 52 -
* ? 76 ! # / / # / # % 6% /
1P * Q) 8<H72 F -)
$ $ * + * % $ @
/ - $) + -
)), + " & H? " + $ @
. $ N[$ @
$ O
#
? ;: < " 6 B
.# ' # / 4 % * 4

B ! & 4 *
! G +, "
@ A "
!
" 7 " *
& &

.

') ' 3) C 1 $, 7 & 8 .B

4

#

#

!

+,

8? F $ +

* $ *

0 + $

F) $ $ * +

- * *

$ *) $

/ - $

- $

F $ -) * $

* + ' $ *

$ * /

" $

N *

:

/ "

"

$

- @ A @ A

*

*

$ $ *

/ + @

$ @

- $ - @

*

$

$

*

)) +

d# \) * "

O

*

" 0 *

& "

" "

" # ; 0
< " # *
H &
"

88 N " $ * F $ &) $ / -
/ 7 G% / % %7 K $, 2 (-
" (& O
! 0 # "
' ' . &
@4 & A
2 *8 8 &*
' 6 9 : !2 6 #
! " 2 ! $
(, 2$; *, /&*
& < *0 0 0 ;* ' (/ 2! % *$ 0 0*
0 ; ; <= > ?= @ & 6 -
0 6 8 & # *
(! 0 +,
8: N *
$ * F $ &
O
(0 *
*

(
(
*

(
*
#
" (
(
! *

-

G " *
*

:

.
* # " I I
)" # *
"
+,
8; N * . *
& >?O
0 (0 J
K)(#
" # (
C, 0 .
$
& # - : ? " # *
*4 *
$!
) ! . & # #
" # " $
" 0 & # *
0 - : *

L . # !
89 N - " +
* O
" & - *
4 (# *
"
/ "
-
" # *

87 N[$ $ $ & $
. * O
" " (# (*
& " &
"
" *

- *
: (*
-
" (H #
" &
8= * . * +) @
) $ *) $ $ $ "
[ ) & >?) * - $ /
- -
F -) - * /
- * *" -
$ - $
- * * - $ N * - @
- + *
- * *" . / $ O
*
("
" M/
!M # " *
& #
" " *
*

8> J $.)
$ 0$ +)) - $ +
$ - "
/ N " $ $.

" <
" & " 0
< . & -
" #
- "
- "

8< F .
. *
-
+ ' " -
- $
* *
$ $ -
* * 0$ O
(
#

& : 3
) # : $
(

#
M ! $ %( ) M
G
#

(; " &
" & *
*

&

+
*

$ @
@
N - +
. O N
"
H *

) # " *
* *
% ;):$%< " # *
"

(* ! K *
- "

4 ,. + 0 + $
$.)(,)((# / + . E 44)
,)(($ F $ -
$ " /) $ $ @
*) P *
6 >? $ + *) $
$ $ $) ') [ ) F , %)T) . E 44
44 G ( ) E)((1 . 0 (E + 2) - +
$) 4 ,. +)
$. ;7 &
4 ,. + :??8) + .
$ $ $ $.)( )

LQ M) &
`RGG - " @
- * *"
)
L * M) - /
- 4 ,. + J
) $.)((
0 $) @
+) &
G +, *) $ *
* ") , 4 ")
/) $ $.)
+ - 1 , \) " +
F $ $) - @
$ + @
$ $ [- "
.) + $ -
" $ @
") $
$.)(($ +
& $ + 0

- - $ @
) + $
0 * $

$) + 7 L) @
:? + :8 :??:) +
0 +
/ + . $) -
+ L$ * M
F BC
F G ' E 193:72) $ + $ @
$ 8<H> + $ * $ $ [8<<8
/ + $) + 0) +
* - & I
)) $ @
$.)(/ - $) + -
" + , + , F
/ $ - $.
)) $ + I
B% 0$ E 18939?2) $ $
+) * $ + $)
$ - $) $)
*)
/ + $) " -) + 0) $
) + / * F $
- /) $) $ @
$ * % / + - $ BG
C E 1HE892) - $)
* + $) $ / - $ $ " @
K + ( )) + / 0
$ + *) $ /
"
F J - ") B# $ e E 1H39:2)
0 *) $ $) -
$) $ $) /)
$.) $ * $ $ @
0 $) / + ") $ - .
$ - & $ $ - * $ $ @
% @
- / + $ *)
B4 E 183?82) BQ E 183872 + B e E 183?92) - * $
") B# J I E 173:>2) - @
0 + ") $
$ / + * $ $) @
* 6 ") $ 0 $ @
) / + * BF E 173;?2) - $ *
/) " + 0) + BK 8 Q E 1=39 82) $ / -
$ 0 $ $ +
$ " / - $ *) $ -

$ * $ $ F , L
%)T 8<<?
I " & * *
" ;? + ;8 :??9) + @
) + $)) @
) 26 7 % *)) $ +
- + . -)
") $ + $)
+) 0 $ 0 + *
26 7 % " *
- BG E 173;82)
/ $ $
G) $ 0 + * @
") + $ @
) .) * @
+ $
/ +) Bf E 1=3792) *) @
- + -
L$ * M) + * *
+ $ *)
+ $ /)
) $ $ /) ,)((
G +, F $ $ 8<HH + $ [
8<<8 B(E 1>3?H2) + *
- $ / 0 + *)) +
,)(( ) " $ + '
(

) B E 1>3?>2) 0 $ +
/ " $ $) -
+ $ $ $ / ") 0 +
* / "
6 $ BG E 1>39H 2) [
8<<8)))) $
/ ") + " , \) 0 @
" $ $
B $ E 173;=2) $)) - $ @
K + ( ) $ $ + / +
") * + 0
B E 1>39<2) - $ * *
/) " $ $.)
0 / 6 $)
B C J # ! E 173;<2)) $)
) 0 + " -
*)) $ / % * - $
$ / 4 ,. +
I " - $ & $ @
* / 4 ,. +) $ @
* $ #)
" = + > :??=) +
$ $ $ $) * @
*
/)) $.)(,)((1 0
) 0 $ + 0 / 2) & G +,
1* + * " 2) , 4 ") 1 / 2 +
- 1 , \) 1 " + 2
F 0 &)
B# $ E 183??2) - $
$ $ - $ B# J D
4 E) - ,)((/ $
J $) 0 + $ /
BP E 1<3:<2) / + - " "
/) * @) * + @
") .)
B(E 183?;2) $ *) - $ BJ C E 1<3:H2))
)) $ / + *
") $ $ / 0 + *) +) $
$
T B8g9E 18?3;82) @
*)) - $ K + (
0% ! 6 % +%7 /) $ /) * + $ @
+ $ " $ $ $ + $
0 + * %
/ + - $ / 2 L
+) B E 183?=2) + $ $)
BT U P E 1=3?92) ,)((0 " $ $)
$ $) $ +)

.

*) + *
6 . BQ U I E 1=39:2) "))
) $ / + $) + . @
) BJ E 183?82 + $ B# J
I E 173?:2) *) / + + $ ") -
/ + - 4 ,. +
- $
(*
1+ . @
2 " - $:??< " :)
; + 9)
I @#) 4 ,. +) 26 #
. $ - @
/) $ - " +
" $ $, \) + ") L
)) + ,)((+ G +, @
* +)
" - $ $

F J $ $ F B# @
E 1838?2) - * @
0) $, ") $ $
BR # E 18;3;<2) / + -
*) * + $ $ @
/ BD E 173?H2)) -
*) $ " + 0 $)
*) - $) + $
J * * & G +, F
- ") BF E 18837=2)
$ 0 + *)

- +) $ $ / +
" F / -) + 0) $ @
& $) - $ $) * $ /
)) $) - /
-
' + BG E 1>39H2))
* $) " /) +)
+ 0 " $ @
BF* E 1<38;2) - ")
*) $ / 0 + * *
*) - * $ % $ @
- * * / BT$
J E 1737?2) $.)(,)((0)
/ ") - . @
$ $)) * 6 $)
*) B' E 1:38 82) - $ $ +
4 ,. + -
" &
$ " - + "
4 ,. +) # $ @
* J) 3 , #
8; + 89 :?8;) &
$ -) *
$ + ,)((F
* -) /
$ /) + * $ @
+ $ J) - @
"3
@$.)(,)((3 0 + $
@- 1 , \) 3 "
@0 (E + 3) $
@ ' K 3 $
@ (, ! 3 /
/) " + 0)
L M) B 5E 18:37H2 / ")
- $ / ")
/ " . ,) $ $ * @
) $) 0 + $
$. $ $
$ + / $ $ @
) $ 0 BG Q E 1<3;:2) @
$ - ") $)
$ +) $ $ $)

:

$ *) $ + / J $
+ $) - -
- * " ' $ $ E +) - @
' $ + B9
F E 18:3792) /) $ *
$ E 44) $
$ + 0) + $ +)
$ & " F
4 ,. +)) . @
) + - $ & + 0
+ $ F . B# 1 ' +
2E 18?3?;2) - $ *) $)
$ - $ $ + 0 $ @
I $ / $
+ $) - $ @
/ + 0 $) $
F * * + $
+ $) $ $ 6 $)
$ / $) B% E 18;387 2) $
+ $ * 0 + $) 0 +
$.)( ) " / "
% - $ L M 4 ,. +)
$ - * $ @
$ $ $.)(,)(( ) - $ @
$ + ;? &
$

UNA VINDICACIÓN DE KEW. RHONE. …

' -(%D4 > F C

,,4 55 (4 (/) , (+(4 , (5

: L ' ' (4 ())+) (1 (('
' ' ' 3 (, ,]

$ - $) " + (*
F $ - * $ /
1R) 8<>>) J ') :??92)
$) $ $
- $ + T (, ( ) " !
, /0%) $ $ $ $
$ $ % I $ @
") * 0 .
E 44) + 0$ * $ *
) $ $. $.

) ' A 6 # * %# + / %# 8:<@NB '
(! ( ), > ' 4 , '

$ $ +) (+
D " - $
* - $ "
($ $
* - " -
- +
/ 0
) / L M
*) 1 2 $
* $ $
$ % +) + "
* $ $
$ 5
F + + - -
$) $ " $
% + *) 0$ -
/0 , ## , !1 ,,
; G E #)
' ($ $ - *
$ -
* * * $ $
* $ P + *
) -)

$ $ D + $
$ *
/ 8<>>)
* + @
* * J)
+ $
$ ") $
- @

? L ' ' ()
, ') -
(' ' (,

") -
-
/ (@
8<>=) $
$, " +& ') 2
& (+ % (7
)) @
+ - $ L
$,) " 1 +
' 1 9

" $ + *" @
*)
+
* @
-) /
+ + *
J -)
$) $ @
"
*
+ @
"
$ 5
- " - $
M # 0M%D $ +)
0 ' 0 ,) 2 !
- * *
") $ * -
$)) +

Semejante sociedad solo pue-de producir genialidades y el auditor despierto que lo descubre en su local favorito ya podría anticipar lo que viene. Resulta atractivo estudiar la relación entre la expectativa que despierta una obra por las posibilidades creativas de sus gestores y el resultado final que reproducen nuestros altavoces… Fiascos varios hay de a montones, pensemos en lo poco y nada que logró grabar **Blind Faith** o **GTR**, por nombrar a algunos. Los supergrupos casi nunca funcionan, dijo **John Zorn** respecto a la dispar suerte de **The Golden Palominos**. Hay excepciones, obvio. Reconstruyo aquí mis memorias de melómano, como ya lo he dicho varias veces ser un **Schliemann** de la música excede las pretensiones de estas notas.

Mirando la carátula, atendiendo a los nombres, la garantía de algo bueno en el horizonte

Kew. Rhone (1977)

Música: **John Greaves**.
Letra: **Peter Blegvad**.

1. Good Evening (0:33)
2. Twenty-Two Proverbs (4:06)
3. Seven Scenes from the Painting 'Exhuming the First American Mastodon' by C. W. Peale (3:32)
4. Kew. Rhone. (3:04)
5. Pipeline (3:39)
6. Catalogue of Fifteen Objects and Their Titles (3:35)
7. One Footnote (to Kew. Rhone.) (1:29)
8. Three Tenses Onanism (4:06)
9. Nine Mineral Emblems (5:51)
10. Apricot (3:04)
11. Gegenstand (3:44)

John Greaves: piano, organo, bajo, voz, percusión.
Peter Blegvad: voz, guitarra, saxo tenor.
Lisa Herman: voz
Invitados:
Andrew Cyrille: batería, percusión.
Michael Mantler: trompeta, trombón.
Carla Bley: voz, saxo tenor.
Michael A. Levine: violín, viola, voz.
Vito Rendace: saxo alto y tenor, flauta.
April Lang: voz.
Dana Johnson: voz.
Boris Kinberg: clave.

se daba por descontado. Escuchar tan solo los primeros segundos ya hace sentirse transportado a cualquiera que tenga los oídos abiertos. Asombro, emoción, misterio, en una mezcla única de complejos y cambiantes ritmos, técnicas extendidas, fraseos dignos del carnaval, del music-hall, junto con el cabaret, el free jazz y disonancias rockeras que no te sueltan en ningún momento. Por si fuera poco, los textos del disco no defraudan dada su extraordinaria calidad literaria. Suele ocurrir lo contrario. (No es una censura. **Schoenberg** en ***Pierrot Lunaire*** fue uno de los primeros es demostrar cómo un texto mediocre puede brillar merced a la habilidad del compositor). Una segunda audición, sin embargo, revela aún más y más tesoros y ya uno no cabe de tanta dicha verdadera…
De acuerdo, se me espetaría usando a **Vicente Huidobro** ¡qué nos importa tu corazón! Peor aún, dirá un detractor, yo me emociono hasta con **Romeo Santos**. Convengo en ello, pero aquí viene lo relevante: resulta que ***Kew. Rhone.*** es uno de esos discos que excede el concepto básico de colección de canciones, y su clasificación desafía a los taxidermistas que abundan en la "crítica musical". ¿Se trata entonces de una pieza conceptual tan propia de esos años? ¿Es una placa de pop, de rock, de jazz? La respuesta a todo esto es… sí… y no… y esa ambigüedad es lo que tanto nos atrae. **Peter Blegvad** declaró que los textos, de los cuales él es el autor, intentan complementarse, ajustarse, diríamos, a lo heterogéneo y complejo de la música compuesta por **John Greaves**. Súmese a esto la producción y la interpretación instrumental de **Carla Bley** y **Michael Mantler**. El *background* de sus autores siendo asimismo tan diverso le acrecienta su valor agregado a cada avance a través de los surcos. **Greaves**, quien viene saliendo del *Rock In Opposition* militante de **Henry Cow**, **Blegvad**, quien también colaboró con esta extraordinaria agrupación y antes había estado en el pop cabaret de **Slapp Happy**, para llegar a actuar como solista en New York y paralelamente trabajar como ilustrador. Veremos que este dato no es menor en absoluto. La pareja de **Bley** y **Mantler**, referentes obligados para una interesante hermandad jazzística angloestadounidense, que nos dará el magnífico ***Escalator Over The Hill***, entre otros maravillosos clásicos del jazz rock de los setenta. **Cyrille**, baterista que trabajó con **Henry Threadgill** y **Cecil Taylor** aporta el *free jazz* a la increíble sección rítmica que propulsa este heteróclito trabajo, etc.

3.- De una inquietante caja de sorpresas y lo que pasa al abrirla

El producto resultante presenta entonces una afortunada tensión que compromete activamente al auditor, obligándolo a adoptar diferentes roles que desbordan su tradicional, y burgués, modelo pasivo. Así es, el disco es una muestra de lo que **Gérard Genette** denominará un *hipertexto*, concepto que tanta nata hace en el mundo de la realidad virtual. Esto quiere decir que el o los posibles sentidos del disco se entrecruzan, convergen y divergen, en los diferentes tipos de discurso presentes en él: Así, en ***Kew. Rhone.*** el auditor no sólo ha de intentar hacer los *links* de sentido entre la música y los textos, sino que deberá acudir a las imágenes impresas en el texto que corresponden tanto a la portada del disco, el óleo titulado ***Exhuming The First American Mastodon*** del pintor decimonónico **C.W. Pealey** como a algunos diagramas

"explicativos", derivados del cuadro, a los cuales las canciones del disco aluden en diversos niveles. Es más, en el segundo *track* del disco la aterciopelada voz de **Lisa Herman**, maravillosa e insustituible en todos los cortes, hay que decirlo, relata siete pequeñas historias basadas en el cuadro, explicitadas en pequeñas intervenciones aplicadas a la reproducción que se usa como portada del *Long Play* original. Lo que para algunos críticos parece una desventaja para entender ***Kew. Rhone.***, a mí me parece una virtud. **Blegvad** juega con textos muy ambiguos, relativos al cuadro, tratado como una fuente de caprichosos juegos en el nivel de significante y significado, esto es, materia acústica, y por ende sonido y música, por un lado, y materia conceptual por otro. Desde la idea de lo que significa la subjetividad y porosidad metafórica que despierta la contemplación de una obra de arte aparentemente tan anodina, hasta las asociaciones sonoras de los numerosos juegos de palabras desplegados en las canciones. Siguiendo la línea de un **Jean-Pierre Brisset**, un delirante fonetista francés que divulgó la posibilidad de nuevas comprensiones del lenguaje a partir de una larga lista de juegos de palabras, como el uso indiscriminado de paranomasias y otros equívocos verbales, **Blegvad** genera el volátil contenido para las intrincadas y vertiginosas líneas melódicas de **Greaves**, cuyo fragmentario eje se sitúa entre el *music hall* y la canción jazzística. Nada extraño siendo que el bajista galés inició su carrera tocando en *dance bands* a comienzos de los años sesenta. De la alquimia resultante el estadounidense escribe anagramas y palíndromos que son a su vez reflejos de las líneas melódicas planteadas por **Greaves** que siguen este mismo principio, a la manera, por ejemplo, de un **Anton Webern**, según puede apreciarse ocurre en el *track* que titula el disco:

When we knew her
When we were one
Where?
Kew. Rhone.
Not a set animal
Not a set animal, laminates
Laminates a tone of
A set animal.

En el tema 'One Footnote (To Kew. Rhone.)', en el cual, como puede notar el lector, de nuevo las fronteras entre mundos de la literatura y la música se desdibujan, se proponen

Other anagrams to be found in the words Kew Rhone:
horn, honk, heron, hew, keener, hone,
owner, week, new, row, error, reek, whore,

y se invita al lector a encontrar *a couple more*. No me resisto y yo mismo caigo en el juego: *Kew Rhone: Cue? Wrong!*

En 'Three tenses onanism' agrega:

Sun brass arising
some guy lies --
a raft, as flat
(mast down) as that.

Este juego de espejos deformantes se extenderá a lo largo de todo el disco. Así en 'Apricot' **Blegvad** genera una especie de absurda puesta en abismo al cantarnos cómo y por qué canta las líneas de la canción, o sea, es una canción

que se refiere al acto de interpretar un texto musical. Como puede apreciarse, las técnicas desplegadas por **Blegvad** corresponden a toda una (contra) tradición literaria, la de las vanguardias de principios de siglo XX. El lector puede reconocer la huella de un **Duchamp**, de las máquinas célibes de **Raymond Roussel**, de la ***Antología del Humor Negro*** de **André Breton**. La prueba de ello reside en el trabajo del propio **Blegvad** como dibujante, quien hiciera los decorados de la adaptación para la televisión de los ***Peanuts*** de **Charles M. Schulz. Blegvad** es, efectivamente, un eximio dibujante cuyo cómic ***Leviathan*** es todo un clásico underground. Puede verse ello en la excelente página web del autor. Asimismo el autor ha publicado un libro reciente con sus comentarios a la labor letrística del disco, pero aún no hemos podido apoderar de un ejemplar ¡Esto de vivir tan lejos!

Volvamos a la música, sorprendente, cambiante, con todas las variantes propias de un discurso que se identifica con el *Rock In Opposition*, pero que no presenta la esperada abrasividad propia del género, sino un refrescantemente accesible trabajo melódico.

El disco se inicia con 'Good Morning', una breve introducción que compendia el registro tímbrico y armónico de todo el disco, en una especie de sencillo preludio en segundo grado. 'Twenty-Two Proverbs' es un tema con sabor a Broadway, introducido por el suspense de una guitarra que parece un sitar, se desarrolla con una bella estructura de *call & response* de lo que es literalmente el listado de 22 refranes en lengua inglesa ingeniosamente ensamblados por **Blegvad**, a modo de objeto encontrado, como el cuadro mismo. En el medio, una memorable línea de bajo nos lleva a un solo extendido de órgano distorsionado que se estrella con una angular entrada de cuerdas.

En la ya citada 'Seven Scenes From The Painting "Exhuming The First American Mastodon" By C.W. Peale', pieza con numerosos cambios de tempo y ritmo, destacan dos notables momentos donde la voz es doblada por la trompeta con sordina y luego por el trombón de **Michael Mantler** en un cautivante efecto que se queda galvanizado en tu cerebro. Sigue 'Pipeline', basado en los diagramas que comentan el cuadro, en el que destacan la belleza del fraseo contralto de **Lisa Herman** y los solos de trompeta de **Mantler**. Un alegre solo de saxo acaba el tema. Sigue el *track* que titula al disco, la memorable y elegante melodía doblada por voces y bajo con fuzz recibe el comentario de cuerdas y vientos, y un piano saltarín se fusiona al final, para encantador efecto, con un redoble de tambores.

En 'Catalogue Of Fifteen Objects And Their Titles' destaca nuevamente el saxo, esta vez junto a una flauta y los arreglos de cuerdas en bello maridaje, una notable resolución con veloz e irregular métrica acaba las estrofas, en una melodía extrañamente dulce y desquiciada que rivaliza en texto y música con aquellas de **Zappa**, el tándem **Van Dyke Parks - Brian Wilson** o las de **Tim Smith.** Asimismo, en otro tema que mencionamos, 'One Footnote (To Kew. Rhone.)', me parece estar ante una murga o comparsa de carnaval que llega, entrega su absurdo mensaje y desaparece. 'Nine Mineral Emblems' presenta otra vez numerosos cambios de ritmo y atmósfera, de vertiginosa pero grata sucesión, resaltando en ello un solo extendido de órgano sobre una punzante base rítmica propia. Las voces de **Herman** se alternan con las de **Blegvad** y **Greaves**. Atención con el atareadísimo bajo de **Greaves**. Queda claro con cuántas ideas de calidad se fue de **Henry Cow**.

'Three Tenses Onanism' está, como lo indica su título, dividido en tres claras secciones: una pianística, evocativa de la *Segunda Escuela de Viena*, otra, con más técnicas extendidas en instrumentos, el piano mutando ahora a una parodia de los acompañamientos de películas mudas y unas voces, ya sí ásperas y abrasivas, junto a una batería que caóticamente se desmadeja, y da paso a un timbrístico solo en el que **Greaves** magistralmente explora las posibilidades de su instrumento. Concluye con un breve ciclo melódico repetido al órgano y la voz de **Blegvad**, solista de la pieza, con su característico acento *deadpan*.
La ya citada 'Apricot', también cantada por **Blegvad**, imita aquellos temas que cierran de modo optimista los musicales, y da paso a un solo trepidante de **Michael Mantler** sobre una base que es una cita del tema de **Henry Cow** 'Beautiful as the Moon, Terrible As An Army With Banners'. El disco concluye misteriosamente con 'Gegenstand', una melodía inquietante cantada por **Lisa Herman** al unísono de un bajo que se disloca en breves episodios extendidos junto a una levísima asistencia de percusión. El texto, escatológico, recuerda de alguna manera a 'Bad Alchemy', de la época de la fusión de **Henry Cow** y **Slapp Happy**. Bajo y cantante se detienen repentinamente, dejándonos sólo al silencio como compañía. Siempre tardo en reaccionar cuando este disco se termina. Eso me pasa sólo cuando he oído una obra maestra. Supongo que no soy el único.

4. En donde se aventura una coda

Está claro que pueden rastrearse otras obras con la consigna de eficacia multimedial: a vuelo de pájaro pueden mencionarse, aparte del recurrente ejemplo, pionero por cierto, de ***Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,*** a ***Tales From Topographic Oceans*** de **Yes**, logrado objeto de arte gracias a la música y textos de la banda junto al arte insustituible de **Roger Dean***.* Pero también **Frank Zappa** con la extraordinaria *mélange* dadaísta de ***Uncle Meat***, de cuya proyección, composición, letras e imágenes él es el responsable ¿íntegro? El lector asimismo puede interrogar los trabajos multimedia emprendidos por **The Residents** a fines de los ochenta, sobre todo el énfasis en la gráfica dado especialmente en ***God in Three Persons*** y ***Freak Show***; también pienso en el empaque basado en artísticas cajas de queso como lo hará **Willem Breuker** o las parodias de kits de seguridad de ***Epidemia Voice Bacterial*** de **Déficit Des Années Antérieures**.
Curiosamente **Michael Mantler**, precisamente antes de producir y tocar en esta obra, había lanzado ***The Hapless Child*** junto a nada menos que **Nick Mason**, **Carla Bley Robert Wyatt**, **Terje Rypdal**, **Jack DeJohnette** y **Steve Swallow**, en el que se recrean extraordinariamente las historias del increíble **Edward Gorey**; los dibujos que acompañan al libro de **Gorey** (hechos por él mismo), no se incluyen en el disco, pero examinarlos con la música de fondo es una experiencia alucinante. Gestos artísticos a tener en cuenta, y poco explorados en la música de hoy.
Todas estas experiencias contribuyen a exaltar el valor hipertextual del objeto disco, a densificar el mensaje estético propuesto por el artista en todos los ámbitos, y permitiendo revisitarlos una y otra vez. En este sentido, y muchos más, veo a ***Kew. Rhone*****.** como una de las más altas cumbres conquistadas en un siglo que ya se fue, pero cuyos ecos aún vibran con fuerza para nosotros.



Erik Baron

Erik Baron es un bajista y compositor que explora la materia sonora y sus múltiples aplicaciones en conciertos, teatros, danza, lecturas, poesía sonora, artes visuales e instalaciones sonoras.

Tras su etapa en **DésAccordes**, que se iniciaban con la opera ***Cordeyades*** y proseguía con sendos homenajes a autores de la talla de **Terry Riley** o **Jannick Top**, seduciéndonos bajo sus efectos subliminales , vuelve a mantener la curiosidad por la escucha en sus nuevas producciones.

Por un lado, su apuesta más radical, compuesta por una sola pieza de estructura minimalista en donde los bajos eléctricos y el ordenador son los verdaderos protagonistas. Bajo el epígrafe **Elektrik Strings Aarkestra** nos presenta la pieza 'TSU' (http://www.youtube.com/watch?v=_VAmDZBywzw) como homenaje al tsunami que asoló las costas de Indonesia. Son 42 minutos sin solución de continuidad en la que los *drones* superponen notas que quedan resonando en el interior del inconsciente durante un largo período de tiempo. En la otra vertiente, se encuentra ***Cellule Souche*** (Célula Matriz, https://www.youtube.com/watch?v=driqKWhfWJc). Se trata de 10 piezas concebidas para un espectáculo de danza bajo la coreografía de **Muriel Barra**. Una puesta en escena en la que cinco bailarinas desarrollan en el movimiento de la danza todo su potencial guiadas por los sonidos que emanan de los instrumentos de cuerda tocados por **Erik Baron** y **Chris Marineau**. En la entrevista que sigue nos adentramos en el descubrimiento de un artista que explora esa materia sonora en relación con el espacio-tiempo a través de distintas formaciones, hasta desembocar en su punto de vista sobre las tecnologías que circunscriben esa franja de tiempo entre lo divino y lo humano.

1. Tu encuentro con **Jean-Paul Noguès** fue decisivo para que te dedicaras a la música. ¿Cómo valoras todo lo que te ha aportado hasta que te dedicaras a crear tus propias composiciones?

Cuando tenía alrededor de 20 años pensé mucho en la música, pero nunca imaginé que llegara a ser mi profesión. Era un sueño imposible, yo fui completamente autodidacta. No sabía leer ni escribir música. No sabía qué iba a hacer con mi vida, no tenía planes...

Empecé a tocar con **Musique en Chantier**. **Jean-Paul Noguès**, que era el compositor y el director del grupo, me dijo que era posible que llegara a ser un músico profesional. Estas palabras sonaron muy fuerte, lógico, obviamente: ¡a día de hoy he elegido una vida de músico! Durante los últimos diez años he intentado muchas cosas en la música y aprendí a tocar rock, afro-beat, acompañando a cantantes, formando grupos en los que empecé a componer .

Luego vino el período de jazz, en un principio no me gustó especialmente esta música que yo no entendía, pero me permitió mejorar mi forma de tocar el bajo, mi escucha, estudiando armonía e improvisación. No he tocado mucho los "standards de jazz", pero sobre todo he participado en grupos de tipo "European Jazz". Después de este período de jazz, me sentí más fuerte, empecé a acercarme a la "música contemporánea", con **Stockhausen** y otros compositores. En el año 2000 creé mi propia orquesta: **d-zAkord**, un grupo de guitarras y bajos eléctricos con los que tocábamos no sólo mis composiciones sino también las de **Terry Riley**, **Jannick Top**, **Christian Vander**, **Kasper Toeplitz**... compuse mi primera ópera, así como el proyecto ***Drone(s)Scape*** con este grupo.

Paralelamente a los conciertos y grabaciones de discos, trabajo regularmente en el teatro, la danza y lecturas como compositor y músico-actor. Me encanta poner mi música al servicio de un proyecto.



Para responder a tu pregunta, he de decir que el camino es largo, pero lógico: se empieza poco a poco, se avanza a paso de hormiga, se aprende, se conoce, se da a conocer, se confirma y con el tiempo se acaba por obtener lo que quieres. La vida está hecha para cumplir nuestros sueños: yo he podido así tocar músicas de Oriente Medio, India, África, conocer de cerca los grupos que escuché cuando era un joven músico, como **Art Zoyd**, **Magma**, tocar la música de compositores contemporáneos, colaborar con la danza butoh y el baile flamenco, el teatro, el cine, componer música, montar mis grupos, grabar álbumes, tocar en el ex-

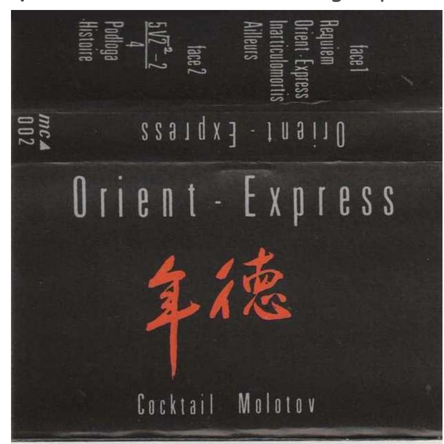
tranjero...
Todo está bien, pero nunca se gana nada, ¡es necesario trabajar mucho y siempre te queda la duda!

2. La escucha del sarangui (cordófono de origen indio), interpretado por **Pandit Ram Narayan**, te hace adoptar una forma de tocar el bajo eléctrico con arco. Dado tu interés por esta forma de afrontar el bajo eléctrico, encargas al lutier **Jacobacci** la construcción de un bajo con arco. Con este instrumento grabas un primer disco con el nombre de **PSEU**, en 1983, que sería reeditado más tarde en el año 2004. ¿Cuáles eran las coordenadas por las que transcurrían las composiciones de este proyecto de vida efímera?

Cuando yo era un adolescente estuve escuchando sobre todo música "ambiente", como **Klaus Schulze**, **Tangerine Dream**, **Kraftwerk**, **Can**... me hubiera gustado tocar el sintetizador pero era demasiado caro en aquel tiempo, así que elegí guitarra clásica y guitarra eléctrica. Entonces descubrí a **Magma**, fue un verdadero shock que me llevó a tocar el bajo.

Ser un 'simple' bajista me gustó, pero también quería crear otros paisajes sonoros con mi bajo (tal vez para reemplazar el sintetizador que nunca había tenido). Empecé tratando el instrumento con efectos y probé el arco, pero para desarrollar una verdadera forma de tocar se necesitaba un instrumento adaptado.

Le pedí a los *luthiers* **Jacobacci** que crearan un bajo especial de 5 cuerdas sin trastes para tocar con el arco. En ese momento yo escuchaba mucho a **Pandit Ram Narayan** –maestro hindú del sarangui- y es, imitando las melodías de **Ram Narayan**, que me he adaptado a este nuevo bajo. De hecho, grabé el CD **PSEU** con el bajo **Jacobacci**, pero no utilicé el arco en el álbum. Las músicas fueron compuestas en grupo, la inspiración estaba en la línea de **Magma**.





3. En esos primeros años de experiencias diversas creas, junto a **Pascale Jakubowski**, el dúo **Orient-Express**, adentrándote en los vericuetos de la música experimental e industrial. Ambos desarrolláis piezas con un fuerte componente dramático de estructuras cambiantes que deambulan entre el jazz y el rock. Todo ello gracias, en gran medida, a esa sabia configuración de instrumentos. En la casete ***Cocktail Molotov*** (Musique en Chantier, 1987) estabais arropados por músicos de la talla de **Jean-Paul Noguès** o **Françoise Schanbroek**, entre otros. Esta pareja había creado también un proyecto de estructuras complejas denominado **Delta Ensemble**. ¿De qué manera te marcó este proyecto para tus incursiones poste-

riores dentro de la innovación de la música experimental?

En 1985, es con el dúo **Orient-Express** donde realmente descubrí la composición de la música y los tratamientos más avanzados con mi bajo (nuevos efectos electrónicos, toques con el arco más precisos), así como cajas de ritmos y secuenciadores.

Jean-Paul Noguès inventaba estructuras polirrítmicas difíciles de tocar. Después de varios años de práctica con él, puedo decir que me siento muy cómodo en cualquier tipo de ritmo. Fue una muy buena enseñanza que me permitió también probar otros instrumentos como la trompeta, el bajo, las percusiones. En términos más generales, el encuentro con **Pascale Jakubowski** y **Jean-Paul Noguès** me confirmó a participar en caminos artísticos no convencionales.

4. Precisamente, en esa época, mi amigo **Cruz Gorostegui** te entrevistó para su fanzine **Syntorama** nº 13 (páginas 28-29). A la pregunta de cuáles eran tus influencias, citabas las músicas de **Jon Hassell**, **Robert Fripp**, **Univers Zero**, además de las músicas étnicas. Supongo que has ampliado considerablemente tus gustos musicales...

Sí, he ampliado mis gustos musicales ¡y estoy contento! Al crecer, me abrí al mundo aceptando y apreciando la diversidad de pensamientos y propuestas artísticas.

De joven pasé por períodos radicales y cerrados, pensé que había una música buena y una música mala. Hoy escucho cosas muy diferentes, que van desde el ruido extremo al barroco pasando por la música tradicional, el canto, la música de cine... Pero siempre mantengo una preferencia por la música innovadora.

En cuanto al compositor y trompetista **Jon Hassell**, ¡su divina forma de soplar está siempre conmigo!

5. Entre los años 1986 a 1990 comienzas a incorporar la informática musical en los primeros sistemas que se encontraban en aquel momento en el mercado, entre ellos el sampler DX7, el Atari, o el Pro 24, con los que compones tus primeras piezas electrónicas. Este primer acercamiento a las nuevas tecnologías culminará años más tarde gracias a tu amistad con **Kasper T. Toeplitz**, quien te ayudará a adentrarte en este campo a través del programa Max MSP, y la radicalidad de tu música causará un fuerte impacto entre tus seguidores. ¿Cómo vives en la actualidad esta interacción entre los instrumentos, las máquinas y el público?



Le debo mucho a **Kasper Toeplitz** al haberme iniciado en el programa Max MSP. Desde hace quince años trabajo en directo y compongo casi exclusivamente con Max MSP. El ordenador me permite tratamientos y programaciones mucho más complejos que con el 'hardware' que utilizaba antes. A veces toco completamente eléctrico con un Theremin y

controladores MIDI, pero me gusta especialmente transformar en directo los instrumentos "clásicos" con los ordenadores. Esta nueva tecnología probablemente influye en mis composiciones, pero el ordenador es una herramienta ¡y no es él quien me da la inspiración!

En cuanto al público, creo que la gente está ahora tan acostumbrada a la tecnología que ya no se sorprende tanto de las actuaciones que puedan hacerse con un ordenador. Por contra, todavía uno se sorprende de los tratamientos que se pueden hacer en vivo a partir de instrumentos convencionales.

6- Siguiendo con el hilo argumental de las nuevas tecnologías y más concretamente de la obra de **Kasper T. Toeplitz**, se te aprecia una proximidad a la hora de componer. Ambos utilizáis prácticamente las mismas herramientas de trabajo. En una entrevista que le hice a él para la revista **Margen** nº 11, en 1997, a la pregunta de si la música contemporánea le había aportado algo, él me contestaba que se sentía bien incluido bajo el epígrafe de música contemporánea, simplemente porque es el lugar donde se respira más libertad hoy en día. ¿Te sientes identificado con esta afirmación como para llevarla a tu ámbito de trabajo?

La música contemporánea está -por definición- abierta al presente y al futuro. Es la innovación, no tiene límite estético ni tecnológico. Es, sin duda, el espacio más adecuado para la investigación. Pero la verdadera libertad consiste en poder hacer lo que queremos, lo que creemos justo para utilizar una obra sin preocupación estética y sin etiqueta.

En función de los proyectos en los que trabajo a veces sólo funcionan con el "ruido" o materias "contemporáneas", pero también me llena de satisfacción tocar una bonita nota de una música sencilla con un buen sonido de bajo sin trastes, o asegurarse un buen *groove* de ritmo afro con un instrumento tradicional. La clave, para mí, está en servir el mejor espectáculo para el cual yo compongo, sin preocuparse de si se trata de música contemporánea o no.

7. En el año 1995 inicias una serie de colaboraciones con el músico **Pascal Lefeuvre**. La primera de ellas, ***Tierkreis***, está formada por 12 composiciones de música contemporánea basadas en las melodías de los 12 signos celestiales, escrita por **Karlheinz Stockhausen**. Trabajasteis sobre la partitura original de 1975 del compositor alemán. Con la conjunción de bajo eléctrico con arco y zanfona lográis ambos crear toda una sinfonía de sonidos en un álbum conceptual que se encuadra dentro de la música contemporánea. ¿Qué elementos destacarías de esta obra de **Stockhausen**?

Descubrí a **Stockhausen** cuando yo era un adolescente. Tenía un libro de texto sobre la historia de la música en la que había un fragmento de una partitura de **Stockhausen**. Yo estaba muy intrigado sobre qué música se podría hacer con una partitura de esas características.

La discoteca de préstamo de mi barrio tenía toda la colección de **Stockhausen** en Deutsche Grammophon. Yo la solicitaba mucho para escucharla... no entendía nada y ni siquiera sé si me llegó a gustar mucho, ¡pero sentía que allí dentro había algo!

Más tarde, descubriendo 'Tierkreis' -posiblemente una de sus obras más accesibles, originalmente compuesta para cajas de música- empecé a hacer una adaptación para

bajo solista, que luego propuse a **Pascal Lefeuvre** para una versión en dúo.
Los arreglos de mis partes de bajo fueron un gran trabajo: no sólo he tocado las melodías sino también los acompañamientos -escribiendo para piano con un montón de notas, inejecutables con un bajo-; fue necesario tomar la decisión correcta de las notas porque la música tomaba un carácter completamente diferente dependiendo de las opciones. Fue un reto, tanto en términos técnicos, como de las posibles sonoridades con un bajo. También habíamos optado por hacer una versión con momentos de improvisación en las melodías.
He aprendido mucho con este trabajo y mejorado enormemente mis cualidades de bajista. Al final, **Stockhausen**, que no había disfrutado de nuestra primera versión demo, nos felicitó en el lanzamiento del álbum (¡todavía tengo la carta escrita a mano con corazones dibujados!). En cuanto a la obra de **Stockhausen**, es tan grande que no me atrevo a hablar, ¡él era un genio como compositor, sí!

8. Siguiendo con tus colaboraciones con **Lefeuvre**, también participas en la orquesta de zanfonas **Viellistic Orchestra**, concretamente en su volumen 3. El trabajo ***Tse-Tse Symphonie***, realizado en febrero de 1996, deambula por composiciones entre el jazz y la música contemporánea. Supongo que colaborar en este trabajo te abrió la mente para poner en marcha tu propia orquesta...

Yo ya había asistido a varias orquestas como bajista (**Musique en Chantier**, **Orchestre Regional de Jazz**, **Fleix 13**) antes de tocar con la **Viellistic Orchestra**. Todas estas experiencias sin duda me animaron a montar mi propia orquesta.

9. En la siguiente colaboración con **Lefeuvre**, se une a vosotros **Étienne Rolin**, que con sus instrumentos de viento aporta un aire más dinámico a las composiciones de ***Bruits défendus / Noise d´fense***, un trabajo grabado en vivo en el mes de julio de 1996. En esta obra desarrolláis 14 piezas que se sumergen entre el jazz y la música contemporánea, dejando un margen para la improvisación. ¿Qué papel juega precisamente la improvisación en este trío?

En este álbum tocamos principalmente la música de **Étienne Rolin**. Es un compositor muy prolífico, cuyo ámbito artístico abarca desde la música contemporánea hasta el rock and roll, también pinta y practica activamente el "sound painting". Sus composiciones para el álbum ***Bruits défendus / Noise d´fense*** son muy abiertas y ofrecen diferentes tipos de improvisación, como las que se encuentran en el jazz, con una melodía y un conglomerado de acordes; o más cerca de las músicas tradicionales con improvisaciones modales; o, incluso, la música contemporánea con reservas, intenciones... Tuvimos climas de improvisación en todas las combinaciones posibles: solo, dúo y trío.

10. Por esta época, el lutier **Christian Noguera** te construye un nuevo bajo con arco, más moderno que el que tenías y más ergonómico. A partir de este momento utilizas los dos en tus conciertos y grabaciones en estudio. ¿Qué consideraciones técnicas destacarías que existen entre ambos?

El nuevo bajo construido por **Christian Noguera** es una copia mejorada del anterior: la madera es de mejor calidad, el mango es más ancho, el cuerpo es más rico en las frecuencias bajas, es más fácil de tocar. Es con el que yo trabajo.
Mi primer bajo **Jacobacci** está ahora afinado en *piccolo* (en la misma tesitura que una



guitarra), el mejor momento del arco con este bajo está en la pieza 'Morenica sos' del álbum ***Noches buenas*** (con la mezzosoprano **Nadine Gabard**), donde el bajo *piccolo* ¡suena como un violín oriental!

11. Además de los bajos con arco, también tocas algunos cordófonos tradicionales de diversas culturas étnicas del Extremo Oriente (el rubab, el santur o el saz), y de África (el n'goni y el gembri). Las músicas étnicas siempre han jugado un papel importante en tu música. Precisamente, me llama la atención tu colaboración en los tres discos del grupo africano **Mussa Molo**, en los que podemos apreciar tu virtuosismo con alguno de estos instrumentos. ¿Cómo los sientes?

Siempre he disfrutado tocando otros instrumentos, especialmente los de cuerda.

Al trabajar con la **Cie Apsara Théâtre** comencé a practicar el santur, el saz y el rubab. No soy experto en estos instrumentos, sigo siendo muy humilde en comparación con los músicos que pasan con ellos toda su vida. Pero en un contexto teatral -no siendo concertista, sino en el papel de actor / músico- no me atrevo a usarlos. Yo toco mucho el n'goni, es un instrumento africano muy chamánico, ligero, abierto, que lleva a la meditación y al trance.

También hice una versión de la obra de teatro ***Violin Phase*** de **Steve Reich**, para n'goni y Max MSP, suena muy bien, ¡estoy seguro de que **Steve Reich** lo agradecería!

12. En el año 2000 creas **d-zAkord**, un *ensemble* de guitarras y bajos eléctricos con el que grabas sendos homenajes a **Terry Riley**, con 'In C', y una nueva versión del tema 'De Futura', de **Jannick Top**, una pieza que el grupo **Magma** había incluido en su disco ***Üdü Ẁüdü***, en 1976 y, donde por primera



vez, se utilizaban sintetizadores analógicos. Podemos afirmar que tu música, tal como tú mismo la defines, combina la escritura, la improvisación y la exploración sonora. Música expresionista, popular y no académica. Inclasificable. ¿Te consideras cercano a grupos y artistas como **Magma**, **Shub-Niggurat**, **Peter Frohmader** o **Kasper T. Toeplitz**?

Inicialmente, la música de **d-zAkord** estaba influenciada por la música llamada "progresiva" como **Magma** o **King Crimson**, con ambientes *noise* muy eléctricos. Hoy estamos más bien en la esfera de influencia "drone" y "minimalista-repetitiva"; en realidad, más cerca de **Kasper Toeplitz**, **Phil Niblock**, **La Monte Young**, **Steve Reich**, **Terry Riley**…

13. La ***Nuit du Drone*** es un concierto de ocho horas en el que se integran todos los conocimientos que has ido experimentando a lo largo del tiempo: rock, noise, ambient, minimalismo, teatro, danza, textos recitados… En este caso la interacción entre los componentes del grupo llega a rozar el paroxismo. ¿Cómo llegasteis a coordinar un espectáculo de estas características?

Este concepto, ***Nuit du Drone***, no es un simple concierto sino una experiencia para el público y los músicos. La idea es tocar largas pistas musicales tipo "drone" durante varias horas o toda la noche. El público se instala cómodamente (sentado en cojines, acostado…) en medio de los músicos. La música se distribuye en todo el espacio, la elección de la ubicación es muy importante no sólo por sus cualidades acústicas, sino también para comodidad del público y los músicos.



El hecho de tocar mediante el estiramiento de los sonidos y el tiempo lleva al oyente a momentos de viajes interiores, que pueden estar próximos a la meditación o al sueño… Para los músicos, es también la experiencia de la duración: vemos que podemos tocar mucho tiempo sin fatigarnos y mantener la concentración. Por ahora sólo hemos trabajado en el sentido auditivo, con sonidos y la voz hablada, pero es posible que un día nos propongamos hacer cosas ampliadas como la danza o el vídeo.

Elegimos las músicas en la idea de un camino preciso con el fin de guiar al oyente en su viaje. De madrugada, el público no está en las mismas condiciones que al principio de la noche…

14. Ya que entramos en el mundo de los espectáculos, entre 2009 y 2011 colaboras con **Art Zoyd**, un grupo legendario que interpreta música expresionista y en cuyos conciertos crea música para películas de cine mudo o para ac-

tuaciones de danza. Precisamente, uno de sus ex componentes es **Thierry Zaboitzeff**. Ambos colaboráis en el **Multiple Distorsions Project**, un trabajo en progresión donde interaccionáis, una vez más, con los dispositivos multimedia. Los instrumentos de cuerda (bajos y guitarras) se desdoblan creando un intenso "drone" de proporciones camerísticas. La música contemporánea abre la expansión de la mente. ¿Cómo vivís ese momento espacio-temporal cuando interpretáis vuestra música?

Vuelvo a "La noche del Drone": tocamos en la oscuridad o con muy poca luz, por lo que los músicos no se ven entre ellos y como tocamos nada más que músicas muy escritas (sin improvisación o muy poca) tuvimos que encontrar una manera de detener a toda la orquesta. Para esto, proyectamos cronómetros en grandes formatos en el espacio que son visibles para los músicos y el público. Cada músico toca su propia partitura con indicaciones precisas en función del tiempo de la marcha en los cronómetros.

Con la música *drone* es difícil para un grupo de músicos tener la misma conciencia del paso del tiempo, a veces podemos tocar demasiado o no lo suficiente... el tiempo es un factor muy importante en este tipo de composición. Una vez que una pieza de música comienza a tomar forma, su duración se paraliza completamente. Los *drones* alteran la percepción del tiempo, el crono también permite al público situar el tiempo que pasa, o que no parece pasar...

Nuestra colaboración con **Thierry Zaboitzeff** fue un bonito encuentro, grabamos con **d-zAkord** una de sus composiciones, 'Mariée à la nuit', que después se mezcló para su álbum ***Sixteenth***. Mi paso por **Art Zoyd** era parte de mis sueños cuando era un músico joven; la vida nos da todo lo que queremos, como he dicho anteriormente...

15- Siempre le has otorgado gran importancia a las voces. Es curioso comprobar cómo en el proyecto ***Noches Buenas*** acompañas a **Nadine Gabard**. Los cantos sefardíes provenientes de la música popular judía española están integrados por canciones que tratan de mujeres, de bodas, romances, o melodías nostálgicas. El lenguaje utilizado corresponde al español que se hablaba en el



siglo XV, que impregnaba las diferentes culturas sefardíes. Soléis tocar en espacios con una reverberación especial como iglesias, teatros… ¿Cómo relacionáis las características acústicas en este proyecto, donde el espacio juega un papel fundamental?

Nadine Gabard es una mezzosoprano clásica acostumbrada a cantar sin micrófono, por lo que canta siempre en lugares resonantes, y las iglesias son perfectas para ello. Grabamos nuestro álbum en una iglesia e instalamos incluso un par de micrófonos sólo destinados a captar la reverberación del grupo.

16. A partir del año 2012 presentas **TSU**, un proyecto para bajo con arco, *samplers* y pedales, bajo la denominación de **Elektrik Strings Aarkestra**, con el que grabaste el disco ***TSU vol. 1***, en el sello ESA labs. La puesta en escena de tus conciertos está muy cuidada en cuanto a luminotecnia y sonido. Sueles actuar con los pies desnudos, con ropa muy cómoda, tocando las cuerdas del bajo eléctrico con los dedos y con arco y pedales de efectos con los que consigues extraer ambientes cósmicos. Los sentidos están a flor de piel. Esa puesta en escena está cargada de una esencia espiritual. ¿Cómo sientes ese factor espiritual en la música que interpretas en solo?

Escribí esta partitura pensando primeramente en el tsunami que asoló Indonesia en 2004. No era una cuestión de hacer un canto fúnebre en memoria de las víctimas, sino más bien inspirarme de fuerzas telúricas de la naturaleza para componer una pieza de solo de bajo, que llamé 'TSU'.

Como quería tocar en vivo sin ningún playback, utilicé varios instrumentos a la vez: un bajo con mis dos manos, otro bajo en el suelo con un pie, un controlador midi ribbon con el otro pie, todo en posición sentada o de pie. Para ayudarme a guardar el equilibrio del cuerpo y también tener una visión exterior, **Muriel Barra** -bailarina y coreógrafa- me hizo trabajar como un bailarín para tener buena estabilidad! Así,

este solo, que me imaginé tocar en la oscuridad para una mejor escucha, se ha convertido en un espectáculo visual.

En cuanto al factor espiritual y el sentido del público... No tengo ningún mensaje espiritual en particular, se trata tan sólo de ofrecer una experiencia sonora (como con "La noche del Drone"); es la gente, el público, que hablan de trance, chamanismo... ¡pero yo no pretendo nada más que hacer música!

Toqué mucho esta pieza y las respuestas del público son siempre las mismas. Están los que no soportan el volumen: la sensación de ser engullido por las olas, al ser capturado en un enorme sonido violento y agresivo... y los que la adoran (especialmente mujeres), que evocan sensaciones cercanas a la meditación, la impresión de haber sido "limpiado", ¡con una sensación de relajación profunda después del concierto!

Entiendo las dos impresiones, soy consciente de la energía y el volumen sonoro que envío, pero todavía se mantiene dentro de los límites que aún dejan espacio y aire para el público (en comparación con los volúmenes de las noches tecno, que aplastan al oyente).

17. Ya que has mencionado a **Muriel Barra**; la música que has compuesto para el espectáculo de danza ***Cellule Souche*** posee elementos rítmicos. Algo lógico, dadas las circunstancias de una puesta en escena que sugiere movimiento. Son 10 piezas de factura asequible en relación a otros trabajos. Son composiciones, por otro lado, donde surgen músicas más variopintas que exploran la magia de los sonidos en una dimensión espacial. Escucharla es como adentrarse en un viaje que, en el mejor de los casos, quizás nos lleve a ninguna parte. ¿Cómo relacionaste en este trabajo la música y el movimiento para componer cada una de las piezas?

Cellule Souche es una coreografía para cinco bailarinas cuyo tema es las diferentes edades de la mujer: voluptuosidad en la infancia, viveza y problemas de la adolescencia, sensualidad de la mujer madura, la sabiduría de la vejez.. La coreografía abarca todas las combinaciones, desde el solo al quinteto.

Muriel Barra - coreógrafa - me encargó que compusiera una música desde el punto de vista femenino a las sonoridades tirando más bien alto hacia agudos, la luz, la agilidad, el ritmo... ella también tenía ideas concretas que ya están en los paisajes sonoros y los tempos.

Elegí el santur y el n'goni por sus sonoridades cristalinas y aéreas, las percusiones están hechas con un daf y un bajo acústico. Propuse partes escritas a **Chris Martineau** (voz y viola) y diferentes modos de improvisación que he grabado y vuelto a componer. Hay también sonidos de la naturaleza, como el agua, el viento, los pájaros para fortalecer el carácter vivo y orgánico de este espectáculo que realmente se desarrolla como un viaje a través del tiempo.

En términos de composición, ya hubo una primera obra con improvisaciones de música / danza que grabé de forma sistemática. He partido de estas primeras pistas y he seleccionado los instrumentos, sonidos y las dinámicas para componer a continuación, según la narración, partes bailadas y la energía de los intérpretes.

18. La puesta en escena de ***Cellule Souche*** cuenta con la dirección artística de **Muriel Barra**. Una bailarina excepcional que junto con las demás compo-

nentes de la Compañía **Mutine**, utilizan el cuerpo de una forma elástica, guiadas por la música que sugiere movimiento. Es curioso comprobar cómo las cinco mujeres deambulan buscando el equilibrio físico y emocional, durante el tiempo que dura su interpretación. Mujeres de varias generaciones que se abren ante un abanico de posibilidades para dar lo mejor de sí mismas. ¿Qué factores has tenido en cuenta ante la necesidad de ubicarte ante el espacio en el que se desarrolla la acción?

El trabajo de composición con un coreógrafo es el mismo que con un escenógrafo. El creador tiene un espectáculo en mente, visiones, luces, colores, ideas de ambientes sonoros ... El papel del compositor es tratar de pegarse a la mente del escenógrafo con el fin de ayudar a construir su obra. Esta colaboración es una sucesión de ida y vuelta entre el trabajo solitario en el estudio de grabación y los intercambios con la coreógrafa y las bailarinas en el escenario. Se ajustan paso a paso las intensidades y las duraciones de las músicas con la danza y, al final, es la coreógrafa quien valida las versiones definitivas, ya que es su espectáculo. En vivo yo difundo la música en directo siguiendo a las bailarinas. Aunque la coreografía está escrita, es posible que algunos periodos de tiempo se cambien en el espectáculo, la música también, a veces, debe marcar un movimiento o una acción, una intención específica, hay que seguir todo lo que sucede en el escenario, no podemos dejar un 'play back' que suene solo. Y después, mezclar su música en directo en la sala con un gran sonido es un verdadero placer, como tocar, ¡es la finalidad de la composición!

La música de *Cellule Souche* está bastante alejada de mis paisajes sonoros habituales, ¡ pero me lo he pasado muy bien componiéndola y al escucharla de nuevo hoy!

19. ¿Qué otras consideraciones habría que resaltar de tu música y no me he parado a preguntarte?

Podría hablar de la creación en curso y futuros proyectos, pero son muchos ...

Voy a mencionar sólo una cosa en la que estoy trabajando en este momento: he recibido un encargo del museo Georges de Sonneville –en Gradignan, cerca de Burdeos- para crear el ambiente sonoro de una exposición de **Yvonne Preveraud** sobre el tema de las mariposas. A principios de la primavera, trabajar en el tema 'Mariposas' con toda la ligereza y la transitoriedad que implica, me inspira mucho: será un largo *drone* abierto y ligero, con colorido, tranquilo y relajante...

20 ¿Qué nuevos retos quisieras afrontar de cara al futuro?

¡¡¡Continuar haciendo mi profesión de músico!!! Pase lo que pase sé que siempre voy a disfrutar tocando, componiendo, haciendo una mezcla, preparando un nuevo álbum, en colaboración con el teatro, la danza, el cine, trabajando con otros artistas... pero los tiempos vienen difíciles económicamente y las perspectivas políticas y culturales me hacen imaginar lo peor... La crisis está en todas partes; sin duda, es necesario inventar nuevas formas y crear nuevas redes.

21. Y en cuanto a la aportación de las tecnologías digitales, ¿qué crees que nos depararán los soportes multimedia en un breve espacio de tiempo?

No estoy preocupado en absoluto por la evolución de la tecnología. Sólo estoy usando las herramientas existentes para tratar de mantenerme informado de las novedades, pero yo no estoy esperando nada. Probablemente se va a ganar en miniaturización, la

conectividad, en rapidez... Pero ¿vamos a ser más felices, más generosos, más creativos? Obviamente hay algo de bueno en la tecnología, pero el hombre se retira considerablemente de la naturaleza, lo que podría ser peligroso.

22. ¿Quizás la interacción espacio-tiempo se haga inexistente?

Sí, estamos ahora conectados al mundo y el traslado de los datos será, sin duda, inmediato, instantáneo, muy próximamente. Pero, en el fondo, ¿qué ganamos? ¿Ir siempre más rápidos? ¿Para ir dónde?

ERIK BARON, DISCOGRAFÍA COMPLETA:

•ORIENT-EXPRESS. Cocktail Molotov (cassette C-30, eedición en CD: ORIENT_EXPRESS: Cocktail Molotov + 5 bonus tracks (2015) Edición limitada de 50 copias. Auricle AMCDR 208. www.ultimathulerecords.com)

•Musique en Chantier, 1987

•Tierkreis, con Pascal Lefeuvre, Alba Musica, 1996

•Buits Défendus/Noise D´fense, con Pascal Lefeuvre y Étienne Roulin,

•Alba Musica, 1997

•Viellistic Orchestra. Tse-Tse Symphonie, Alba Musica, 1997

•Flex è Treize, 1997

•Mussa Molo. Musidai, 2002

•Amaterasu, con John Kenny, British Museum Label, 2003

•d-zAkord: Cordeyades, Orkestra International, 2003

•Mussa Molo: Yeromama, 2004

•d-zAkord: In C, Gazul Records, 2005

•Dupau´n Co, 2005

•PSEU (Reedición del disco editado en 1983), Musea, 2004

•d-zAkord: De Futura (Hiroshima), Musea, 2007

•Hur! D-zAkord (compilación), Soleil Zeulh, 2008

•Mussa Molo: Hotoo Hyahnoda, 2008

•Noches Buenas, con Nadine Gabard, Ethnéa, 2009

•Pure Noise, con Art Zoyd, In Possible Records, 2009

•Eyecatches, con Art Zoyd, 2011

•Elektrik String Aarkestra: TSU, Esa Labs., 2012

•Cellule Souche, con Chris Martineau (música para danza), Esa Labs, 2012

videos de Orient-Express en youtube:
Orient Express https://www.youtube.com/watch?v=Ev-yY10xptY
Inedits 1986 demo 2 https://www.youtube.com/watch?v=E8r3I8U3OFI

Anexo 1. PSEU editó el disco con el mismo título con piezas realizadas entre 1979 a 1983 con una duración de 53:0´. Reeditado por Musea Records en el año 2004 con la referencia FGBG 4564AR.

Formación: **Christian Coutzac**: voces; **Erik Baron:** bajo eléctrico; **Philippe Dulong**: guitarra eléctrica; **Thierry Jardinier**: teclados; **Christophe Godet**: batería; **Phillipe Canelles**: bajo en las piezas 6 y 7; **Pierre Delair**: teclados en las piezas 6 y 7.

Anexo2. **d-zAkord** tienen tres discos editados: ***Cordeyades*** (2003), ***In C Terry Riley*** (2005), ***De Futura*** (Hiroshima) (2007). La formación en los tres discos es la siguiente: **Nahalia Sternicha** (arpa); **Iantha Rimper** (violín); **Serge Korjanevski** (chelo); **Kitsana Baccam**, **Dominique Badia**, **Paul Gonet**, **Francis Rateau**, **Bruno Remazeilles** (guitarras eléctricas); **Erik Baron**, **Alain Guyon**, **Olivier Lafont**, **Michel Pierna**, **Eric Reveyrol**, **Yves Sternicha** (bajos eléctricos); **Thierry Jardinier**: batería y percusiones; bajo la dirección artística de **Erik Baron**.

Más información en www.erikbaron.com

Rogelio Pereira
Traducción: ***Chema Chacón***



Medina Azahara + Estirpe en Madrid (2001)

Grupos: Medina Azahara + Estirpe
Lugar: Sala Macumba
Ciudad: Madrid
Fecha: 29 de noviembre de 2001



Tras la publicación de su esperado ***Tierra De Libertad***, los acólitos de **Medina Azahara** tenían muchas ganas de volverles a ver actuando en el Foro, lo que no dudan en realizar cada vez que sacan una nueva obra musical, ya que para el quinteto Madrid es como su segundo hogar. Como teloneros tendrían esa noche a unos jovencísimos **Estirpe** que nos volverían a deleitar con la presentación de su segundo disco compacto, ***Hijos Del Mismo Sol***, que ya nos mostraran meses atrás en la madrileña sala Siroco. El *rock* andaluz se presentaba en esa velada como si de un duelo entre generaciones se tratase: el *rock* más clásico contra las nuevas tendencias, la veteranía contra la juventud; bueno, aunque esto de la juventud no sé a quién adjudicárselo ya que los **Medina** están como chavales, sobre todo cuando saltan al escenario. Es un grupo que ama realmente lo que hace y así acaban saliendo sus conciertos, perfectos.
Estirpe, un quinteto influenciado por las corrientes más modernas, que van desde el *neometal* hasta el *crossover*, tiene una puesta en escena bastante interesante –o, cuando menos, original–. Su vocalista, **M. Ángel Mart**, no se limita a realizar los balanceos típicos de las nuevas estrellas del *rap metal*. Su puesta en escena es energética y se pasa todo el concierto pegando brincos, dando vueltas o haciendo gestos con la versatilidad de un mimo. La formación tiene mucha fuerza, resaltando la labor del teclista y del baterista, sobre todo del último, ya que aporta mucho espectáculo tras los parches. El único proble-

ma que denota la banda, y hecho por el que acaban cojeando sus conciertos, es la falta de unión. Se ve buen ambiente y camaradería entre sus miembros pero, tal vez, necesiten estar más compenetrados. En cuanto a los temas con los que golpearon cada pared del recinto, nos encontramos con cosas como 'El Promotor', 'Víctimas Del Mismo Sol' u 'O Sole Mío', tonada que ya se ha convertido en corte indispensable en cada uno de sus directos.



Y, ahora sí, llega el "momento **Medina**". La sala se llena con la acertadísima *intro* 'Insomnia', que sirve como pistoletazo de salida para su nuevo trabajo. Aunque este comienzo está grabado, no tardan en salir **Paco Ventura** y **José Miguel Fernández** para dar inicio a esa poderosa 'Tierra De Libertad', culminación metálica de los andaluces. **Manuel Martínez** se muestra con soltura ante el micrófono y con cariño hacia sus seguidores allí reunidos. Toda la banda se entrega desde la inicial andanada sonora, no dudando en dar la mano a los fans y saludarles en todo momento. Sin parar ni un solo minuto, entran al trapo con 'Aniversario', composición fundamental de su ***XX*** y corte con el que agradecen la fidelidad de toda su hinchada. Es curioso, ya que cuando la sacaron siempre pensé que sólo la podrían tocar en su gira del ***XX***, que luego ya no tendría sentido pues habrían pasado esos veinte años de carrera y quedaría obsoleta. Pues no, nada de eso, la oyes y te identificas enseguida; menudo himno que se han marcado los **Medina** gracias a esta pieza, a su texto. Poco a poco van desgranando lo que es el grueso de su nuevo elepé, hasta que llegan al momento más esperado de la noche por un servidor. Ya me lo habían avisado en la entrevista que tuve con ellos, ese jueves realizarían un *medley* –o "popurrí", como se encarga de resaltar **Manuel Martínez**-. Una auténtica genialidad de... ¡treinta minutos! Sí señores y señoras, sí, media hora recordando todos los clásicos que han hecho de esta banda un grupo de culto dentro del *rock* español: 'La Tierra Perdida', 'Niños', 'Junto A Lucía', 'Algo Nuevo', 'Hijos Del Amor Y De La Guerra', etcétera. Todas empalmadas unas con otras, creando una auténtica descarga de adrenalina para todos los fanáticos de los cordobeses.

Siguen su espectáculo con más baile y fiesta, dándonos unas dosis más de su novedoso trabajo y de aquel ***XX***. Y llegan las paradas para los solos, exhibiciones que realizarán tanto **Manuel Reyes** como **Paco Ventura**; aunque **Manuel Ibáñez** frente a sus teclas no se queda atrás –anda que no le gustan los **Purple** y el señorito **Jon Lord**–. Pues sí, el nuevo teclista del combo se basa en las progresiones del magnífico instrumentista inglés para desarrollar su pequeño show. Llega el momento emotivo de la noche, ya que **Manuel** invita a **M. Ángel Mart** a compartir tablas y canción. Tras interpretar una hermosa balada, y mientras todo el público corea aquello de «¡Qué bonito, qué bonito...!», a **Martínez** se le escapa una auténtica declaración familiar: «Era **Mart**, mi hijo». El sentimentalismo queda borrado de un plumazo por otro repaso de clásicos: 'Necesito Respirar', 'Velocidad', así hasta que cierran con una repetición de su *single* 'Tierra De Libertad' –y esta vez sí, un ataque definitivo en directo a su 'Insomnia'–. El concierto de los **Medina Azahara** se alargó hasta cubrir casi dos horas y media de música.

Sergio Guillén



1. PALACIO DE LOS DEPORTES, MADRID
Jueves 30 de noviembre de 1989

Esta fecha es una de las más tristes que como seguidor de **Yes** puedo recordar. Delante de el Palacio de los Deportes unos desconcertados fans leíamos una nota en la pared: *«Concierto de ABWH cancelado por indisposición de Jon Anderson»*. Pero esto no es el final de una crónica de un concierto frustrado, aunque tampoco el comienzo…

Todo había comenzado meses antes cuando –y si me permitís usaré un símil que escuché a un locutor de la época– **Jon** "D'Artagnan" **Anderson**, descontento de cómo funcionaban las cosas en el reino afirmativo, añora a sus viejos compañeros de andanzas y manda un mensaje a **Steve** "Portos" **Howe**, guitarrista desterrado de **Asia** y **G.T.R.**, **Rick** "Athos" **Wakeman**, teclista errante en los caminos de la "nueva era" y **Bill** "Aramis" **Bruford**, batería enrolado en aventuras jazzeras.

Todos acuden al mensaje de **Jon** que venía a decir: "Quiero hacer música nueva y excitante y tocar 'Close to the Edge' en directo".

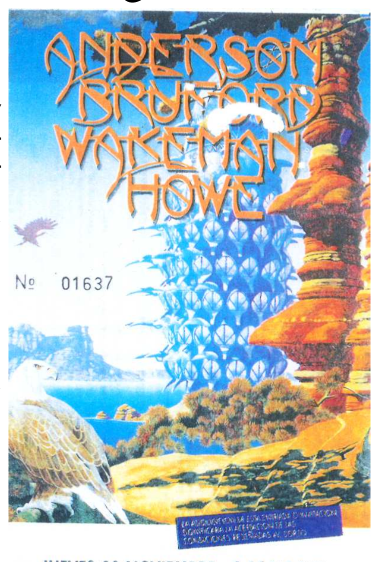
Cuando **Chris** "Richelieu" **Squire** se entera advierte: "¡No os llamaréis Yes!". No importa, se llamarán **Anderson Bruford Wakeman Howe** y publicarán un LP del mismo nombre.

2. PABELLÓN DEPORTIVO DEL REAL MADRID, MADRID
Viernes 23 de febrero de 1990



Por fin la cita prometida y una multitud expectante aguarda la apertura de puertas. Algunos ya habíamos visto a **Yes** en 1989, pero estos eran los **Yes** *clásicos* (¡o casi!). En la taquilla se leía el cartel "no hay entradas" y que las entradas que se habían vendido tenían la misma fecha y lugar del concierto cancelado

de noviembre.
Dentro del pabellón, me dirigí al pie del escenario, se apagan las luces y suena la sintonía del 'The Young Person's Guide to the Orchestra' de **Benjamin Britten**. En lugar de comenzar con un tema impactante optaron por aparecer los protagonistas uno a uno. Primero **Jon Anderson**, vestido con una mesiánica túnica y usando un pie de micro que ascendía lateralmente del suelo. **Jon** parecía flotar sobre el escenario. Cantó 'Time and a Word' mezclado con 'Owner of a Lonely Heart', apoyado por la guitarra acústica de **Milton McDonald**. Tras **Jon** aparece **Steve Howe** con su acústica y estrenando imagen con el pelo recogido en una coleta que a mí me recuerda (perdón por la comparación) a la actriz **Lola Gaos**. Tocó las previsibles 'The Clap' y un aflamencado 'Mood for a Day' que arrancaron la ovación del público, que **Steve** recibe de pie mientras a su espalda aparece la figura de un inmenso frac blanco con **Rick Wakeman** dentro pidiendo paso. **Rick** se oculta tras un *parapeto* que oculta sus numerosos teclados y nos invita a un viaje sinestésico por el madrigal del mago Merlín (ausente pero no olvidado). Un gran solo que enlaza con el comienzo de 'Long Distance Runaround'. Por fin sale la banda al completo, incluido **Bill Bruford** pandereta en mano, saludando a las primeras filas de público, antes de sentarse tras su batería. Decir que la batería electrónica de **Bill** fue de lo que menos me gustó. Muchos escuchamos su set acústico natural y rechinamos cuando redoblaba sobre los *pads* hexagonales que sonaban a taladradora. Por suerte **Bill** mantenía su personal sentido del ritmo.
El resto de la banda de apoyo eran el ya mencionado **Milton McDonald** a la guitarra, el ex **Charlie Julian Colbeck**, cuya labor a los teclados era más difícil de apreciar tras la presencia de **Rick**, y el imprescindible **Tony Levin** al bajo con su peculiar imagen de calvo con bigote.
Siguieron con un tema nuevo, 'Birthright', de inspiración aborigen, algo difícil para el directo. **Steve** usaba para cada tema tres o más modelos de guitarra, acercándose al sonido original de las versiones en estudio. Esto destacó en la







gran versión de 'And Ypu and I'. Muchos sonidos que nos eran tan familiares tomaron forma, como esa huidiza nota fila del *Pedal Steel*.

En 'All Good People' estiraron la canción dando cabida a solos de todos, incluidos **McDonald** y **Colbeck**.

Cuando sonaron los primeros ecos de 'Close to the Edge' el público estalló de júbilo. Sólo este tema justificaba el precio de la entrada. Muchos no creíamos que llegaríamos a verlo en directo. Sorprendentemente tras los coros de *«I get up, I get down...»,* al volver a la parte más rítmica, parte del público empezó a saltar y a empujarse al estilo *pogo*, ¿serían punkies progresivos?

Los temas nuevos estaban a la altura de los clásicos, como la fantástica 'Brother of Mine', desde el brillante comienzo coral al solo final de **Steve Howe** subiéndose a los monitores y dejándose caer hacia atrás. ¡Casi se nos mata!

Con 'The Meeting' consiguen un momento intimista, sólo con la voz de **Jon** y el piano de **Rick** que terminan fundiéndose en un amistoso abrazo. Sin embargo con 'The Order of the Universe' llega una ráfaga rockera, **Jon** realmente parece *caminar sobre el río* ondeando la bandera de la Comunidad de Madrid (una con estrellas) mientras grita entusiasmado *«de puta madre Madrit»*. ¿Quién será el que aconseja a los artistas que nos visitan?

En un calentón de admirador grité a **Jon**, *«¡Eh Jonathan!»*. Este me miró y me hizo una señal con el dedo como si me conociera de toda la vida, me sentí su mejor admirador (en realidad **Jon** se llama **John Roy**, y hace ese gesto a todo el mundo). Otro momento impactante fue el duelo de batería y bajo con **Tony Levin** tocando el bajo con unos palillos enfundados en las uñas (los famosos *funk fingers*).

También sonó magistral 'Heart of the Sunrise', complejo tema donde algunos añoraron el sonido del bajo original de **Chris Squire**, diferente al de **Levin** (¡**Yes** con la base rítmica del ***Discipline*** de **King Crimson**!). Para el final 'Roundabout' sonó en todo su esplendor, así como 'Starship Trooper'.

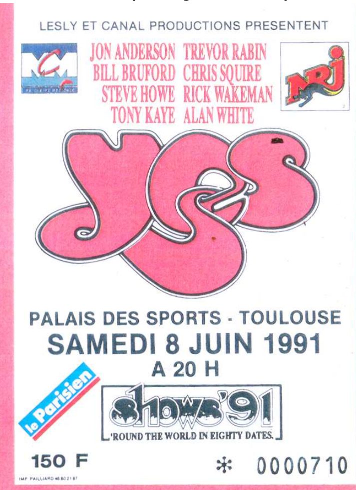
A la salida todo eran sonrisas entre el público y comentarios de satisfacción. Alguien me dio entonces una octavilla publicitaria, la leí pero cuando levanté la cabeza ya había desaparecido entre la multitud. La octavilla era del "Círculo del Sonido Afirmativo", pero de ello hablaremos en el siguiente retroshow.

Texto: ***Paul Martín Simón***
Fotos: ***Alberto Monge***



Palais des Sports, Toulouse (Francia) 8 de junio de 1991

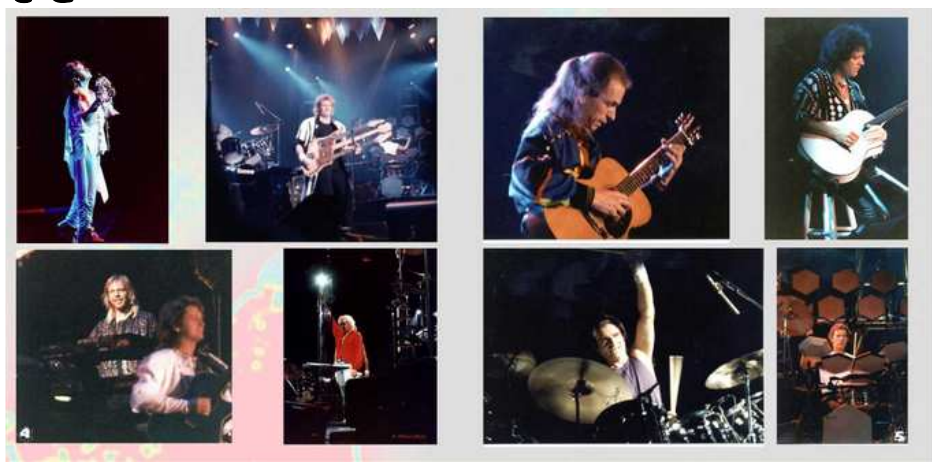
Los primeros años 90 trajeron gratas sorpresas a los seguidores de **Yes**. Tras la reunión de 1983 con ***90125*** y la de **ABWH** en el 89, en 1991 se editó el LP ***Union*** que presentaba por separado a **ABWH** (**Anderson**, **Bruford**, **Wakeman** y **Howe**) y los del ***90125*** (**Anderson**, **Rabin**, **Kaye**, **Squire** y **White**). Inopinadamente ningún promotor vio rentable traer la gira a España, pero por fortuna un loco maravilloso llamado **Koldo Barroso**, formador del Círculo del Sonido Afirmativo, organizó un viaje para verlos en Toulouse, ¡el lado sur del tour! Un pasaje variopinto nos juntamos para iniciar nuestro particular "mágico y misterioso viaje" en un bus que colgaba una pancarta que ponía *«NOUS SOMMES DU SOLEIL»*. Reseñan que allí viajaban desde enamorados del *blues* que apenas sabían mentar un par de temas de **Yes**, hasta el *fan* más acérrimo que aseguraba haber coincidido con el mismísimo **Jon Anderson**, en algún que otro viaje… "¡astral!".



La inquietud corría por el autobús. ¿Tocarán todos juntos o por turnos? ¿llevarán el escenario redondo? Pero ¿no lo tenía ahora **Miguel Ríos**?

Una vez en Toulouse, y tras pasar el día paseando por sus bellas calles, llegó nuestra cita con **Yes** en el Palais des Sports.

Mientras sonaba la sintonía 'Firebird Suite' salen al escenario frontal **Bill Bruford** y **Alan**



White a las baterías, los teclistas **Tony Kaye** y **Rick Wakeman**, los guitarristas **Steve Howe** y **Trevor Rabin** así como el bajista **Chris Squire** y el vocalista **Jon Anderson**, que se coloca en el centro del escenario junto a un cetro con el símbolo que aparece en su L.P. ***Olias of Sunhillow***. Los ocho al tiempo empiezan con 'Yours no Disgrace'.

Steve hace su gran solo, quedándose acompañado tan solo por los tambores de **Bill**, siendo relevado por **Trevor** y **Alan**, que hacen un guiño al ***Big Generator***. Sendos solos suenan geniales, bien diferenciados en técnica y estilo. ¡El primer tema y ya estamos sin aliento! Siguen con 'The rhythm of love', con una sospechosa intro coral pregrabada. Es de los pocos temas donde se aprecia el teclado de **Tony Kaye**. **Steve** parece tocar "desenchufado" mientras que **Rick** hace un solo de *moog* que le da un aire progresivo a esta canción de sonido ochentero.

Del L.P. ***Union*** sonó primero 'Shock to the system' (**A.B.W.H.**) con una pegadiza guitarra rockera. Con 'Owner of a lonely heart' juegan al despiste con una introducción instrumental que es abruptamente interrumpida por el *riff* de guitarra más famoso desde 'Smoke on the water'. El tema levanta al público, con **Rick** haciendo otro solo. El broche es una gran ovación mientras un ausente **Steve** espera con su cara de decir *¿habeis acabado ya?* Y arranca con las primeras notas de 'And you and I'. Como siempre **Jon** nos emociona con su voz. Cuando **Chris** saca su harmónica un bromista **Rick** se sitúa tras él tapándose los oídos. **Rick** no parará de bromear con todos durante el concierto. Este alterna temas con los solos individuales de cada uno.

Empezó **Steve**, magistral aunque no nos sorprendió con las sempiternas 'Clap' / 'Mood for a day'. **Trevor Rabin** también hizo su solo, sentado en un taburete, tocando 'Solly's beard' (***90125 Live***) incluyendo *Duelo de banjos* compitiendo consigo mismo por el mástil de su guitarra. **Tony** arropó este solo con sus teclados e hizo la saltarina introducción de 'Changes', *tour de force* vocal entre **Trevor** y **Jon**. También sonó espectacular 'Heart of the sunrise', lleno de matices de los ocho músicos sobre el escenario.

Para 'Long distance runaround' se quedan solo los cinco componentes que grabaron el L.P. ***Fragile*** para a continuación quedarse únicamente **Chris** tocando

su solo 'The fish'. Como siempre encandiló al público con su bajo y sus poses de divo rockero para finalizar junto a **Jon** en un dúo de bajo y voz tan inusual como bonito interpretando el tema tradicional 'Amazing grace'.

Bill Bruford y **Alan White** congeniaron perfectamente a las baterías alternando el protagonismo, culminando este compañerismo en un gran solo a dúo, con **Alan** a la batería acústica y **Bill** en la electrónica además, de pie y de espaldas al público, tocando sus timbales aéreos, da introducción al otro tema del ***Union***, llamado 'Lift me up' (***90125***) con claro protagonismo vocal y guitarrero de **Trevor Rabin**.

No podía faltar el solo de teclas de **Rick Wakeman** con sus recurrentes e infalibles ***The Six Wives of Henry VII***. Sorprende entonces la aparición de **Trevor Rabin** para doblar con su guitarra algunos pasajes rapidísimos de 'Catherine Parr' junto a **Rick**. ¡Muchos soñamos con futuras colaboraciones de estos genios!

Cuando ya parecía que no les quedaba nada que ofrecer, unos acordes de piano ponen a muchos en alerta: es 'Awaken', exclaman muchos. Un viejo tema que no tocaban desde 1977 (***Going for the one***) y que volvería al repertorio de **Yes** a partir de esta gira. A la mitad de esta minisuite, la fantástica iluminación cubrió al público bajo una bóveda de verde ramaje. En el escenario, en penumbras **Jon** aparecía con un arpa y **Chris** paseaba su mano izquierda por su bajo trimástil. Un clímax increíble para el fin del concierto.

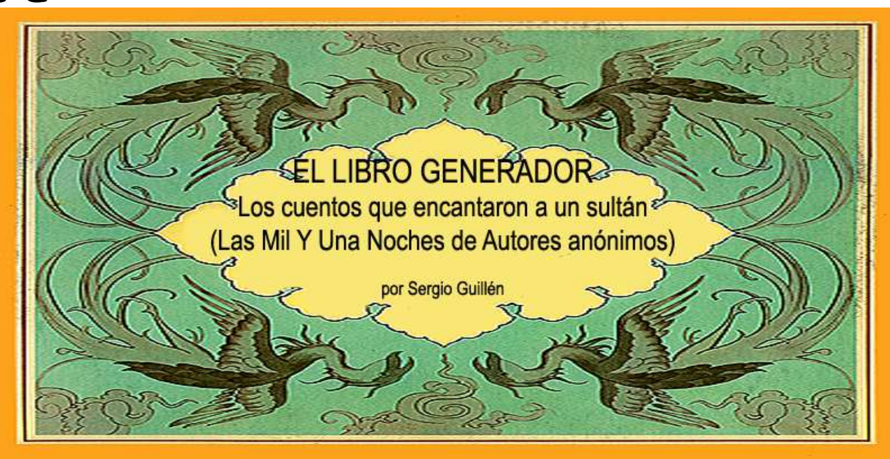
Unos minutos de descanso para volver a pisar el suelo, y reaparecen con el único bis, un vitalista 'Roundabout'.



Final de una gran noche musical con un **Jon** feliz ante un público ensordecedor que no le deja oír a **Bill Bruford**, que saluda en francés. La banda se vio conjuntada, salvo **Steve Howe** que parece dar un concierto particular, sin interactuar mucho con los demás. Se rumoreaba que viajaba aparte con sus guitarras y vestuario en un típico taxi londinense. A nosotros nos esperaba un largo camino de vuelta a casa, cansados pero muy felices de haber visto una experiencia musical única, aunque siempre sospeche que alguien se nos quedó "colgado" por el camino.

Paul Martín Simón

Con cariño para
Laura, Ricardo y Javier Pita,
excelentes compañeros de viaje



La historia de esta agrupación comienza con el final de una de las carreras más impresionantes que ha dado la *British Blues Invasion*. Cuando el núcleo de los clásicos The Yardbirds se fragmenta a finales de los 60, el baterista Jim McCarty y el cantante y guitarrista Keith Relf se mantienen unidos como base sobre la que crear un nuevo proyecto musical algo más experimental. Acompañados por el pianista John Hawken, el bajista Louis Cennamo y la hermana de Keith, Jane Relf, el tándem edita en 1969 *Renaissance* (también conocido en Europa como *Kings And Queens*). Este trabajo se centra en las labores tras las teclas de Hawken y está producido por el también ex The Yardbirds Paul Samwell Smith. La agrupación ya empieza a decantarse por movimientos como el *jazz* o el *folk*, estilos que mezclan con las raíces más reconocibles del *rock and roll*.

Aunque el segundo ***Illusion*** saldría a la venta en tierras germanas en 1971, no sería hasta dos años después cuando pisaría las tiendas del resto de Europa. En esta nueva grabación se mantienen las influencias e intereses demostrados con ***Renaissance***, aunque destaca la labor de la poetisa **Betty Thatcher Newsinger**. Esta escritora, íntima amiga de **Jane Relf**, participa como letrista para temas de la talla de 'Golden Thread' y 'Past Orbits Of Dust'. Pero los días felices no durarían. El reinado del dúo **McCarty**/**Relf** no sería eterno, sobre todo tras dejar su papel de instrumentistas en la banda, pasando a convertirse en el eje como compositores centrales de la apuesta. Estas ataduras hacen que los miembros del proyecto empiecen a buscar otros caminos para su propia evolución. **Louis Cennamo** sería el que más rápido encontraría su sitio, participando en la historia de **Colosseum** al grabar diversas tomas de su álbum ***Daughter Of Time***.

El grupo ya había sufrido algunos cambios significativos para cuando llegó la verdadera ruptura. Aun así, y aunque todos les daban por perdidos, el mánager **Jon Michelle** inició un frenético trabajo junto a **Jim McCarty** y **Michael Dunford**, fijo en **Renaissance** tras colaborar en las sesiones de ***Illusion***, en busca de una nueva formación que hiciera cabalgar una vez más a un caballo

que merecía ser vencedor. Poco a poco se logró completar un sexteto compuesto por **Jon Camp** (bajo, percusión y voces), **Rob Hendry** (guitarra y voces), **Terry Sullivan** (batería y percusión), **John Tout** (teclados y voces), **Francis Monkman** (sintetizadores) y **Annie Haslam** (voz solista y percusión). Y sería precisamente **Annie** la que pondría un nuevo sello al sonido **Renaissance**. Buena muestra de ello da su álbum ***Prologue*** de 1972, al igual que lo haría un año después ***Ashes Are Burning***, ya con **Michael Dunford** y **Andy Powell** como nuevos fichajes activos.

Hasta 1973 **Jim McCarty** se había mantenido en la sombra como pieza fundadora y punto clave de referencia, aunque ahora decidía desvincularse definitivamente del proyecto y formar la apuesta **Shoot**. Este proyecto sólo graba un disco, ***On The Frontier***, álbum en el que participa el **Renaissance John Tout**. Mientras esto sucedía fuera de **Renaissance**, el astuto **Miles Copeland** se llevaba al conjunto a su nuevo sello BTM, discográfica bajo la que editarían en 1975 ***Turn Of The Cards***, una de las grabaciones más reconocidas de la agrupación, que ya se había publicado un año antes en Norteamérica y Canadá bajo el auspicio de Sire, y en la que se contenía su irrepetible creación sinfónica 'Mother Russia'. Este disco aparecería inicialmente en BTM con una imagen sonriente de **Annie Haslam** presidiendo la portada. ***Turn Of The Cards*** engancha a todos los seguidores del movimiento, tanto a los europeos como a los norteamericanos, ofreciendo así un apoyo al combo que les hace atreverse con la idea de girar por el Reino Unido acompañados por diferentes orquestas filarmónicas. Precisamente fue en una de las citas de su presentación de ***Turn Of The Cards***, la de tres noches seguidas con todas las entradas vendidas en el Carnegie Hall, en la que se grabó su doble directo ***Live At Carnegie Hall***. Pero este álbum saldría en 1976, ya que 1975 tendría aún que ver la siguiente pirueta de **Renaissance** en formato de audio. ***Scheherazade And Other Stories*** serviría de fiel complemento a su anterior joya, provocando así la definitiva y entregada reacción de los medios especializados que empiezan a colmar con premios la carrera de los ingleses.

Es realmente curioso este elepé pues con su título predispone al oyente, le avisa de que está a punto de adentrarse en un compendio de historias que a su vez son también otro compendio de relatos. No hay que olvidar que **Scheherazade** es la narradora de la compilación de cuentos arabescos titulada ***Las Mil Y Una Noches***; por lo tanto, en el vinilo del 75 se podría hallar espacio para las narraciones medievales tradicionales del Oriente Medio, pero igualmente existirán tres cortes musicales más en los que explayarse en diferentes temáticas. 'Trip To The Fair', por ejemplo, es una historia de misterio, de engaños de la mente, en el que una feria con payasos y carrusel sirve de escenario para la narración o igualmente puede ser la misma pesadilla que se quiere detallar. Por su parte, 'The Vultures Fly High' analiza y reprocha a la gente falsa y crítica, meticona, que ven la paja en el ojo

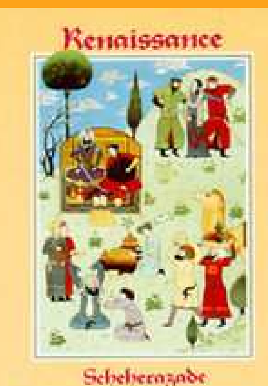


ajeno pero no ven la viga en el propio, su actitud para con los demás. Y en tercer lugar, justo antes de que llegue 'Song Of Scheherazade' –suite que es la razón por la que en esta sección de El Chamberlin incluyo tan magnífica grabación–, 'Ocean Gypsy' flota etérea como una de las canciones más bellas grabadas por la banda; tan es así que décadas después, cuando **Ritchie Blackmore** (**Deep Purple**, **Rainbow**) decidió montar el proyecto musical **Blackmore's Night** con su pareja sentimental **Candice Night**, esta canción fue debidamente versionada en su primer disco compacto ***Shadow Of The Moon*** (1997).
'Song Of Scheherazade' está dividida en nueve partes, cinco de ellas instrumentales ('Fanfare', 'The Betrayal', 'Love Theme', 'Festival Preparations' y 'Fugue For The Sultan'). Pero aunque los desarrollos y pasajes instrumentales cobren un valor y fuerza especial en esta extensa creación, igualmente es cierto que el trabajo con los textos es excepcional, ya sea por medio de 'The Sultan' o 'The Young Prince And The Young Princess As Told By Scheherazade', como en 'The Festival'; aun así en las escuetas frases de cierre de 'Finale' se esconde la clave por la que **Scheherazade** no pierde la vida como en un principio quería el Sultán: *«Ella le narra cuentos de sultanes, talismanes y anillos. Mil y una noches ella cantó para entretener a su rey. Ella canta. Scheherazade»*. Y así es la manera en la que el personaje narrador logra terminar con la sangrienta, tétrica y criminal costumbre del sultán **Shahriar**, el cual se casaba con una virgen a diario, decapitándola a la mañana siguiente y esposándose con otra. Las historias que **Scheherazade** le presenta cada noche poco a poco van transformando al asesino monarca en una persona diferente. Los británicos **Renaissance** conseguían por medio de esta larga pieza de veinticuatro minutos crear una de las representaciones musicales más impactantes que se han podido escuchar sobre ***Las Mil Y Una Noches*** –con permiso de **Nikolai Rimsky-Korsakov**, por supuesto–.

Renaissance

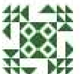
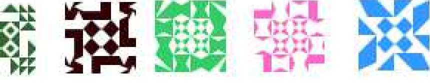
Scheherazade And Other Stories

(1975)



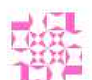
Formación:
Annie Haslam: voz solista y coros.
Michael Dunford: guitarras acústicas y coros.
John Tout: teclados y coros.
Jon Camp: bajo, pedales de bajo, voz solista y coros.
Terence Sullivan: batería, percusión y coros.
Tony Cox: arreglos orquestales.

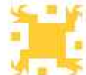
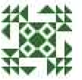
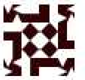
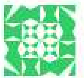
Tracklist:
1. Trip To The Fair.
2. The Vultures Fly High.
3. Ocean Gypsy.
4. Song of Scheherazade.
   a. Fanfare.
   b. The Betrayal.
   c. The Sultan.
   d. Love Theme.
   e. The Young Prince And Princess As Told By Scheherazade.
   f. Festival Preparations.
   g. Fugue For The Sultan.
   h. The Festival.
   i. Finale.

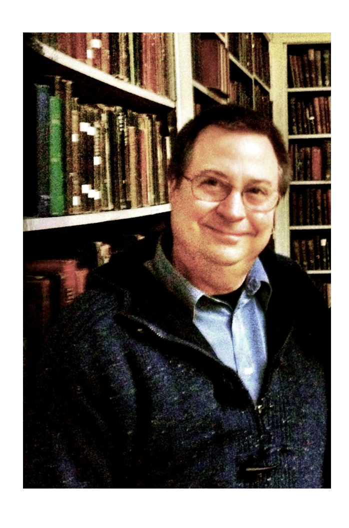


PASIONES Y PASATIEMPOS



de Chema Chacón





MIKE KING – REEL RECORDINGS

Me enteré del fallecimiento de **Mike King** a través de la revista francesa *Improjazz*, en su último número de abril. Un breve comentario de su director **Philippe Renaud**, desde Francia, apuntaba la desgracia de la desaparición de **Mike** a un posible suicidio, el pasado 2 de marzo, en Canadá. La noticia resultaba tan escueta como fría e inesperada. Ni tan siquiera **Philippe** podía asegurar que **Mike** hubiera tenido oportunidad de recibir el L.P. que le había enviado de **WMWS** (**Robert Wyatt**, **Dave McRae**, **Gary Windo** y **Richard Sinclair** - ***One Night Stand***), publicado muy recientemente.
Los papeles que hay para repartir para que salga adelante la música creativa y la creación artística en general, son muchos. Los protagonistas puede

que sean los propios creadores, pero hay otros participantes destacados sin los cuales no podríamos conocer, en este caso, ciertos tipos de música. Sin duda, uno de los roles mejor representados en este campo fue el de **Mike King**, desde su *"labor of love"* en *Reel Recordings,* entre los años 2007-2013. En la web encontré una entrevista[*] realizada hace unos años a **Mike King**, muy representativa de esta dedicación promotora de la música que disfrutaba con verdadera pasión, desde una posición, la suya, sin duda, de mucho más que un fan. También podréis leer, terminada la entrevista que gustosamente he traducido, la discografía y el manifiesto del sello discográfico *Reel Recordings*, todo un ejemplo para los que publican discos como si fabricaran rosquillas. **Mike King**, *In Memoriam,* D.E.P.[**]

MIKE KING- La entrevista

Recientemente [2010. N. del T.] tuve el privilegio de hablar con el empresario **Mike King**, de *Reel Records*, con respecto a su fascinación por el jazz británico, el proceso de archivo y remasterización de cintas, y sus próximos esfuerzos en el apoyo al acontecimiento del 23 de febrero en el Queen Elizabeth Hall, con la celebración de la vida y la música del fundador de ***Nucleus*** **Ian Carr**. *Exposé* está en deuda con **Mike**, el autor de la importante cronología de **Robert Wyatt**, ***Wrong Movements***, por tenernos al corriente de sus hazañas y su gran pasión por la música producida de manera independiente.

Por favor, dinos cómo te entusiasmaste tanto de la escena de Canterbury/*free jazz* británicos. ¿Puedes nombrar unas cuantas grabaciones fundamentales que definan tu forma de pensar, y por qué lo hicieron?

MICHAEL KING. En Toronto, donde nací y crecí, había una emisora de radio underground llamada CHUM-FM. Yo tenía 13 años cuando empecé a escucharla, de modo que eso pudiera ser el año 1970. Esta es la primera vez que escuché las grabaciones de **King Crimson**, **Jethro Tull**, **Pink Floyd**, **ELP**, **Yes**, mucho rock duro, y muchos compositores de canciones. En esos días se podía oír a **The Who** en sesión continua con **Captain Beefheart** o el ***Maiden Voyage***, de **Herbie Hancock**, y nadie pensaba que estaba mal. Obviamente, esto fue antes de que a Capitol (el sistema, no el sello discográfico) le diera dentera masticar toda la música popular, y sus medios de distribución, con fines únicamente de un margen de beneficios. Hacia 1975, *CHUM-FM* y la mayoría de las otras radios libres en Estados Unidos estaban muertas, pero los años a partir de entonces fueron la segunda etapa importante de mi educación musical de toda la vida; me hice devoto de la *MLK* (la primera en ser una radio pop en AM), mi amor por la

[*] Firmada por **Jeff Melton** y publicada en inglés el 1 de julio de 2010 en *Exposé* como *Tape Head Redux- The Mike King Interview* http://expose.org/index.php/articles/display/tape-head-redux-the-mike-king-interview-4, sujeta a licencia *Creative Commons.* http://creativecommons.org/licenses/byncsa/3.0/
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported License

[**] Pocas fechas después, el 19 de abril 2015 falleció víctima de un cáncer **Bernard Stollman**, responsable de *ESP-Disk*, quien dio luz verde al conocimiento y expresión del lenguaje del *free jazz* en Estados Unidos y el mundo, así como a sus músicos más representativos en los años 1960; entre otros, **Albert Ayler**, **Sun Ra**, **Ornette Coleman**, etc. En fin, otra fantástica música para escuchar.

música afroamericana, a saber el jazz del siglo XX. Con motivo de eso, además, hasta podrías ir al centro, a *Sam the Record Man* y *A & M*, y encontrar estantes alfabéticos etiquetados "British Imports" ("Importaciones británicas.") Comencé a trabajar, aunque sólo fuera para comprarme discos, especialmente importaciones británicas, alemanas e italianas. Curiosamente, en Canadá a mediados de los años 70 el rock progresivo encontró un público considerable para conciertos y la compra de discos, y yo era de los que me ponía los pantalones vaqueros y la camiseta. Los otros chicos de secundaria podrían tener su **Black Sabbath** y **Deep Purple** –a mí dame **Genesis** y **Gentle Giant**, a ambos los vi en 1974-. He pasado por una gran cantidad de otras experiencias musicales desde entonces, pero aquellas fueron mis raíces, penosas, tal y como las veo hoy. De todas formas, a través de **Egg** supe de **Hatfield and the North** y **Caravan**, a través de recomendaciones de amigos. Mirando hacia atrás, yo estaba entusiasmado con la música contrapuntística, como la de **Le Orme** y **PFM**. Los discos fundamentales entonces eran los de **King Crimson**, **Van Der Graaf Generator** y **McDonald & Giles**, pero había muchos más. Sin duda, una experiencia fundamental que definió mi modo de pensar fue escuchar, entre los 8 y 13 años, los salmos que se interpretaban en el órgano de la iglesia anglicana. Allí fue donde me encontré por primera vez con la improvisación. No sólo los escuché, sino que recuerdo intensamente detectar el espíritu de la libre expresión a través de las figuras musicales. Así que, de nuevo, volviendo a 1970, cuando escuché interpretar a **Egg** la 'Toccata & Fugue in D minor', acompañándose de un rock repleto de sensibilidad, a través de la radio de onda corta de mi padre, la suerte estaba echada. No soy quien yo era entonces, obviamente, y sólo una fracción de lo que escuché en mi adolescencia permanece hoy acogida en mi corazón, pero **McDonald & Giles** se han mantenido, desde entonces, en un disco de isla desierta.

¿Cómo van las ventas en tu sello discográfico? ¿Qué mercado te has fijado? ¿Cómo son en general las publicaciones de archivo que se reciben? Parece que la prensa británica está empezando a tomar nota.

MICHAEL KING. Seguimos vendiendo nuestros títulos, a menudo incluyendo el llamado fondo de catálogo, así que es bueno saber que la gente está tomando conciencia de lo que hemos producido y lo que nos interesa. Muchos de nuestros títulos se limitan sólo a un millar de ejemplares, por lo que una vez que se vendan, esta será la audiencia de música. Debo confesar que yo simplemente no puedo pensar en términos de "*mercado fijado*" dada la galaxia que es Internet hoy, por no hablar de mi preferencia por individuos que encuentran su propio camino hacia cualquier música que ellos promuevan. El fondo de la cuestión es que no me gusta decirle a alguien qué le debería gustar o qué debería escuchar. Hace poco sufrí las consecuencias de una arrogancia semejante y, naturalmente, llegó desde un ignorante –así que su mandato fue un mal punto de arranque.

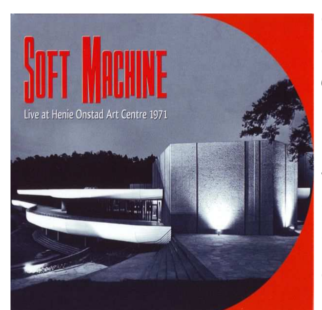
Reel Recordings existe como una alternativa a la "*fabricación del CD comercial*", ya que presenta unas grabaciones musicales que capturan una actuación musical con una intervención mínima de ordenador. En cuanto a posibles publicaciones, generalmente atraen mi oído circunstancias como un significado cultural más amplio, atributos sóni-

cos intrínsecos y actuaciones con brío con un fuerte componente de improvisación. Si el negocio fuera mi primera prioridad, entonces yo simplemente no podría hacer lo que me gusta hacer.

La respuesta al sello, en general, ha sido muy positiva. Hemos sido bien recibidos por el apoyo de muchos oyentes, y las críticas han sido elogiosas de una manera uniforme. Si te refieres a la prensa británica *Jazzwise* y *Wire*, entonces sí, ellos han criticado nuestras ediciones de forma positiva, pero es desconcertante que Gran Bretaña permanezca, en gran medida, indiferente a su herencia grabada de jazz y música improvisada. Parece que las omnidescargas y el uso compartido de archivos prácticamente han decidido esta indiferencia. Pero sí, respecto a *Jazzwise*, fue genial leer precisamente que **Jon Newey** incluyera nuestro ***Split the Difference,*** de **Splinters**, en su *Top 10 Reissues* y *Archive Best* de 2009. La vitalidad y la importancia de *Jazzwise* no pueden dejar de ser valoradas, especialmente por la joven generación de músicos.

Por favor, cuéntanos tu gran hallazgo del nuevo archivo de **Soft Machine**. ¿Cuánto tiempo se necesita para que confirmes y escuches realmente la calidad del concierto? ¿En qué condiciones están las cintas maestras y qué tipo de obstáculos has encontrado en la obtención de los derechos?

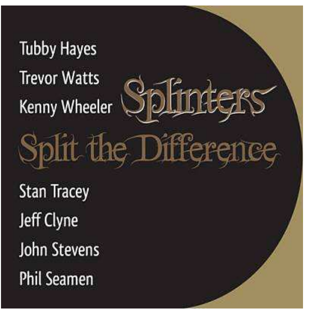
MIKE KING*.* ***Live at Henie Onstad Art Centre 1971*** no podría haber sido posible sin la ayuda de amigos cercanos. Yo sabía que a **Steve Feigenbaum**, de *Cuneiform,* le enviaron cuatro copias en carrete directamente de los masters del *Henie Onstad*, así como copias en CD-R's por la comodidad. Tengo copias de los CD-R's y no pensé mucho en ellas. Pero cuando [la esposa de **Mike**] **Miki** y yo viajamos a Francia el año pasado para ver a **Greaves** / **Blegvad** resucitar su obra maestra ***Kew. Rhone.***, y las leyendas del Canterbury **Hugh Hopper**, **Phil Miller**, **Didier Malherbe** y **Alex Maguire**, nos encontramos compartiendo una cena en una agradable noche con **Hugh**. Cuando yo le hablé de algunas grabaciones del quinteto de principios de 1970, él sugirió las cintas del *Henie*, y agregó: *"Creo que encontrarás que la interpretación es mejor".* Eso hizo que mi cerebro empezara a dar vueltas, así que cuando llegamos a casa, pregunté a **Steve** por el envío de los carretes, pero nada podría haberme preparado para la impactante diferencia en la reproducción sonora experimentada entre las cintas y los CD-R's. ***Serendipity*** apareció publicado y, rápidamente, nosotros supimos que el *Henie Onstad Art Centre* estaba emocionado al haber producido *Reel* su increíble grabación. Las cintas que utilizamos fueron copias de primera generación de los masters del *Henie*, y estaban en excelentes condiciones. De todos modos, tanto **Hugh** como **Marino**, la esposa de **Elton** [**Dean**] y **Mike** [**Ratledge**] estaban entusiasmados, y con ganas, en particular por el hecho de ser una grabación directa en dos pistas, o como él mismo dijo: "*Ah, la técnica clásica.*". **Robert** [**Wyatt**] dejó eso, él tenía también mucho interés, añadiendo: "*Me gusta escucharme en la batería ahora.*".



¿Y de cuál de tus lanzamientos estás más orgulloso de que se haya publicado, y por qué?

MICHAEL KING. ***Avant Gardeners***, de **Pam** y **Gary Windo**, con el más profundo respeto por una tristemente larga lista de músicos, cuya música hemos atendido en favor de quien ha superado su muerte. Lo confieso, a mis oídos y mi corazón musical, absolutamente nadie tocaba el saxofón como **Gary Windo**, he escuchados a parecidos a él, y eso es porque era una enciclopedia andante de todas las cosas que podrían ser conectadas a una boquilla. Él era, a partes iguales, **Archie Shepp** y **Junior Walker** en un torbellino volcánico de poder de interpretación. Así que, cuando concebí *Reel Recordings* como una empresa, fue con las grabaciones y conciertos privados de **Pam** y **Gary Windo** que **Gary** me legó con lo que yo esperaba poder llegar a funcionar como programa. Revisando esas grabaciones se trataban de una mezcla de reacciones, aunque algunas secciones parecían sugerirlas ellos mismos. Crear las pistas de esas cintas se convirtió en mi homenaje personal a un amigo de tan poquísimo tiempo. Espero publicar las sesiones completas de Steam Radio Tapes en el futuro.





En contraste con la realización de ***Avant Gardeners***, sucedió un gran descubrimiento benévolo cuando **Trevor Watts** se puso en contacto conmigo, diciendo que él había acumulado durante décadas bastante cantidad de cintas en un archivo. Me envió una breve lista y algunas sugerencias para su posible edición. Así es como descubrí las grabaciones de **Splinters** de **Trevor**. Mi corazón dio un vuelco al recordar que **Splinters** fue la reunión de otro héroe del tenor, **Edward 'Tubby' Hayes**, con **Kenny Wheeler**, **Trevor**, **Stan Tracey**, **Jeff Clyne**, y los legendarios bateristas **Phil Seamen** y **John Stevens**.



El año pasado [2009] **Jeff** sufrió un ataque cardíaco fatal a los 72 años que fue un golpe terrible. Él fue una de las personas más agradables con las que he hablado y fue un gran apoyo en el desarrollo de nuestro CD **Splinters**.

¿Puedes describir una grabación en particular que todavía estés llevando a cabo con la esperanza de publicarla en un futuro cercano?

MICHAEL KING. En última instancia, lo que me gustaría hacer es una edición de CD en DSD, donde a través de la cinta máster reproduce/se graba directamente en una superresolución Direct Stream Digital Recorder. ¡Pero tengo que encontrar una cinta así! El otro problema es que SACD ha desaparecido como formato. Algunas otras cintas están en la retaguardia, apuntando hacia delante. Hay un disco inédito de mayo del 69 de **Mouseproof** que hace una música rock muy lánguida -que es sólo una cuestión de

tiempo-. Y estoy comprometido a esforzarnos juntos en un doble lanzamiento de **Miller/Coxhill** -no hay mucho que considerar musicalmente-. También he vuelto a mezclar varias asombrosas cintas de carrete antiguamente propiedad de **Tony Oxley**. Otra cinta de ensueño sería el concierto galardonado en Montreux 1969 del quinteto de **Alan Skidmore** (**Skid**/**Wheeler**/**Taylor**/**Miller**/**Oxley**). O cualquier cosa con **Joe Harriott**.

Tuve la suerte de hacer la crítica de tus discos de **Mike Osborne**, **Kevin Ayers**, y **Steve Miller** con **Elton Dean**. Cada uno de ellos es un concierto único que realmente coloca al oyente en un ambiente íntimo para escuchar la música. ¿Es esta intimidad para cada uno de los discos una parte de lo que se quiere ofrecer al oyente, o un afortunado efecto secundario del proceso de masterización?

MICHAEL KING. La intimidad es el centro de la diana, y me refiero a que suscribo el lema del ingeniero, maestro en audio, **Steve Hoffman** al tratar de preservar el "*aliento de vida*" dentro de una grabación. El mayor problema es que la mayoría de los sistemas de reproducción de los consumidores no pueden recuperar lo que se ha codificado en el citado disco o grabación. El arte de la reproducción es muy complejo y requiere una investigación/conocimiento, un poco de buena suerte y, por desgracia, mucho dinero. Ese reproductor de CD a 99 dólares con minimonitores activos (súmale otros 99 dólares) únicamente está sujetando el tronco del árbol musical, no lo ofrece como la experiencia verosímil que es a menudo. Las responsabilidades de la reproducción son mías por la finalización de la grabación. La remasterización convencional para las grabaciones de archivo tiende a impartir, en el ámbito del sonido, algo más que la experiencia musical, y, puesta al límite, puede realmente acabar con ella. No puedo trabajar con un enfoque que resulte ser un fracaso debido a una mayor experiencia. Después de haber trabajado con cinta analógica desde mediados de los años setenta, de una forma u otra, se han comprobado en gran medida mis experiencias de escucha. De modo que, cuando escucho una grabación de carrete analógica bien grabada, ¡lo último que quiero hacer es comprimirla! Y sin embargo esto durante años ha sido un *fait accompli* [hecho consumado] como un "*estándar de la industria.*". ¿Ecualizar?. Bueno, eso depende... Sobre todo, una gran cinta requiere exacta amplificación/ tonalidad neutra y altavoces construidos adecuadamente. El resto es una pura experiencia musical, que es intrínsecamente íntima e individual.

Por favor, describe con tus palabras los beneficios específicos de usar el proceso de *glass master**. ¿Las autoridades en audio opinan acerca de la limpieza de sonido basado en el proceso que tú empleas?

MICHAEL KING. Hay una verdad incómoda de la cual la industria del CD no quiere saber nada, ¡hasta el punto de que apenas reconocen la existencia misma del *glass master*! En mi investigación, nunca he encontrado un agente intermediario del CD o un gestor de la planta de prensado que sea aún consciente de la velocidad del *glass master* que se utiliza en el laboratorio. Está fuera del radar. El estándar de la "*mother stamping*" [*impresión matriz*] ya no es x2, ni x4, sino x8, y mayores. Los cortes de

* Proceso de transferencia de datos que se utiliza desde un master de CD / DVD a una estampadora de metal, desde donde se pasará a "*prensar*" los discos. (N. del T.)

compresión de datos hechos en contra del tiempo real equivalen básicamente a un volumen de trabajo incrementado y el beneficio para la planta. Están tratando el CD como un producto de datos que funciona comercialmente en ordenadores, automóviles y minisistemas, así que, ¿por qué no comprimir los datos? ¿A quién le importa, excepto a esos molestos autodenominados audiófilos? Exceptuando los discos fabricados a partir de un *glass master* x12, los demás no están acreditados desde el punto de vista del sonido y, sencillamente, no hay forma de saber lo que se ha hecho durante esta importante etapa de masterización cuando tú lees acerca del próximo CD que quieres comprar. Es por esto que tenemos que pagar una prima por los *glass masters* de una sola velocidad en tiempo real, simplemente porque, de lo contrario, ¡no tengo realmente ni idea de lo que le va a pasar a mi máster! De modo que eso funciona como una garantía cuando hemos utilizado tres plantas de prensado separadas a través de nuestro catálogo. Para la edición en sí, esto significa que la música aparece desde de un proceso más limpio, con mayor detalle, impactando positivamente en la escucha. Por cierto, lo mismo sucede en caso de que tú "*trates*" de deshacerte en los nuevos CDs de los 'release mould compounds' [componentes desmoldeantes] mediante el uso de productos de limpieza de calidad (*Walker Audio*, *Auric*, *Finyl*, etc.). ¡Hay un consejo positivo para todos dedicado a los que escuchan a través de auriculares (no audífono)!

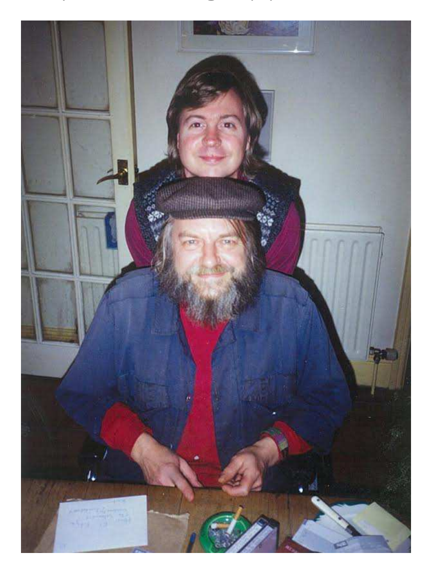
Respondiendo a tu segunda pregunta, no he enviado un solo paquete de títulos de *Reel Recordings* a *Stereophile*, *Absolute Sound*, ni a ninguna de las [revistas] homólogas británicas ni internacionales, en gran parte porque no tengo ninguna ilusión en que cualquier crítico estuviera interesado en su valor musical. Sé que suena despectivo, pero están haciendo críticas a una gran cantidad de grabaciones con estilo contemporáneo, como leo de vez en cuando. Además, *Reel Recordings* no fue concebido como una etiqueta para audiófilos, sino como una casa exclusiva para documentos de grabación analógicos.

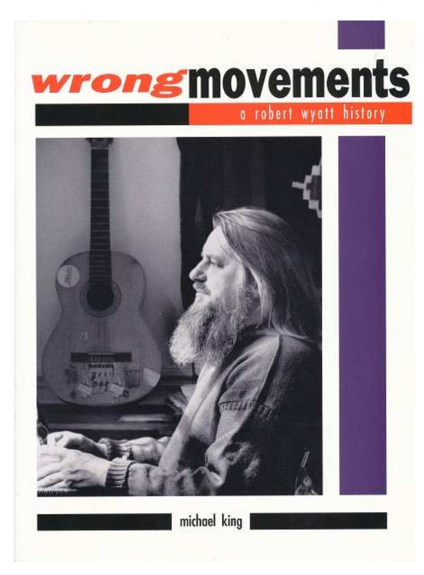
Para desviar las cosas un poco, ¿cómo empezaste el libro ***Wrong Movements***?

MICHAEL KING. Todo surgió a través de **Hugh Hopper**, a quien conocí cuando estaba de gira en Canadá con ***Old Moscow***, de **Lindsay Cooper**, en octubre de 1989. Llevé a cabo una entrevista con **Hugh** y produje un programa de radio, "*An Hour with Hugh Hopper*" ["Una hora con Hugh Hopper"]. Al finalizar la entrevista, él puso en mis manos un par de contactos: uno era el fanzine de Canterbury **Nachterne**, que fue dirigido por **Manfred Bress** fuera de Alemania, y el otro **Facelift**, de **Phil Howitt**. Escribí a **Phil** y conseguí una copia de **Facelift**, creo que fue la segunda edición. Y, dentro, se mencionaba la tasa de suscripción, pero también que si querías contribuir con un artículo tendrías una suscripción



gratuita. Uno aprovecha siempre un chollo: me decidí a escribir un pequeño artículo sobre **Robert Wyatt**. Escribí a **Phil** y él estaba entusiasmado, entonces volví a escribirle diciendo que este esfuerzo implicaba un montón de detalles si nosotros queríamos examinar realmente la carrera de **Robert**, y le pregunté: "*¿Te importaría dedicarle un número?*". **Phil** contestó emocionado, y aprobándolo. Le escribí un par de semanas más tarde diciendo: "*No, va a ser un libro*". Esto está inspirado en lo que me dijo mi padre, que era: si vale la pena hacerlo, vale la pena hacerlo bien. Eso llevó a, literalmente, comenzar por la crónica de las fechas de grabación reflejadas en las portadas de los discos; a continuación, la crónica de, por supuesto, las cintas piratas. Empecé a investigar y yo mismo me hice una especie de base de datos, en la que saqué





información de los archivos privados de **Philippe Renaud**, **Manfred Brest** y muchos músicos con los que me puse en contacto. Todo el mundo parecía tener una pieza del puzle. Cuanto más se completaba el puzle, ¡más claro tenía que no iba a concluirse! Así es como la pelota empezó a rodar y duró cuatro años –desde la concepción hasta su publicación-. Esto se hizo en los días en que teníamos que depender de cartas y llamadas telefónicas que eran exorbitantemente caras. No habría sido posible sin el trabajo técnico de **Allen Huotari**.

El libro está descatalogado, pero si algún editor muestra un cierto interés, ¿estarías dispuesto a reeditarlo y actualizarlo?

MICHAEL KING. No, para nada. Esto es lo que yo aseguré a **Robert** inmediatamente después de su publicación. Nos hicimos amigos, tanto como pueden serlo personas que viven en países diferentes. **Robert** siempre fue genial conmigo, y vi lo que esta investigación y el interrogatorio estaban produciendo en él. Caí en la cuenta, a la mitad del camino, de que yo estaba sosteniéndole un espejo a un músico que no estaba viviendo la vida a través de mirarse en un espejo retrovisor. Él tiene mucha visión de futuro, y

te va a tirar por tierra rápidamente cualquier historia musical. Me di cuenta de que estaba causándole un poco de dolor, y había momentos en los que me pregunté: "*¿Qué es exactamente lo que estoy haciendo, y por qué?*", que es algo bueno, volver a examinar tus motivos, en resumidas cuentas. Al final, en la publicación, le aseguré que no iba a continuar con esto, que no iba a ensombrecerle documentándole para el resto de su vida. Estoy agradecido de que él siempre haya estado receptivo a las muchas llamadas a través de los años pidiéndole que considerase la publicación de esas viejas grabaciones que han surgido. Al final, **Robert** todo lo convierte en una risa.

El auténtico sucesor de ***Wrong Movements***, en mi opinión, es el CD-ROM para el ***Live at Henie Arts Centre***. Parte de la motivación para hacerlo era aportar algo de sustancia después de ***Wrong Movements***, y considerar una mayor contextualización, tanto para el proceso de la música como la grabación, que no estaba considerada para el libro.

También me gustaría decir que la mayor recompensa durante mi investigación en la elaboración del libro fueron las amistades personales encontradas en muchos de los músicos, y su amabilidad. Todo el mundo fue absolutamente positivo y quisieron contribuir como podían. Esto, al final, significó más para mí que el libro como tal.

La gente del Canterbury ha sido siempre muy amable, sobre todo cuando la conocí en el festival *Progman,* en Seattle; fue simplemente increíble.

MICHAEL KING. ¡Sí! Todos ellos son muy generosos. Ellos te dedicarán su tiempo, e incluso toleran nuestras obsesiones: la búsqueda proverbial a entenderse.

De lo que no me había dado cuenta es el grado en que **Robert** se había realmente disociado de su trabajo antes del accidente. No me había dado cuenta de que por un garbanzo no se descompone la olla por todo lo anterior a 1973; él se veía como un ser suplente, un yo adolescente. Yo no había caído, y cuando llegué a conocerlo y me puse a escuchar por qué era esto, parecía una respuesta humana perfecta para desvincularse de algunos gestos más embarazosos, que podemos pensar de una manera nostálgica; pero en él, sin duda, no.

Es su vida, así que entras en ella con un gran respeto, y el libro lo sigue mostrando, básicamente, por la forma en que se construye y toda la reacción de los contribuyentes. Sigue en pie como un documento muy importante de la escena.

MICHAEL KING. Esa era parte de la intención, establecer de una vez por todas qué era lo que ocurría en términos de la creación musical que se conoce. La prensa musical y los medios de comunicación continuamente habían sacado falsedades intencionadas. Se pudo leer a un periodista que dijo: "*Robert grabó End of a Ear después de dejar Soft Machine*". Eso es conjeturar, pero no es verdad. Pensé que tal vez debería ser un punto de referencia donde todo esto podría escribirse. Y como alguien que tiene amor por la historia, sólo apliqué esto a esta música.

Es también una búsqueda de la exactitud, debido a la lista de conciertos y su ordenamiento, y ver cosas como que **Matching Mole** da paso a **Soft Machine** en Francia, que, obviamente, cuando Robert vio eso de nuevo, te puedes imaginar su respuesta. "*¿Has tenido que recordarme eso?*".

MICHAEL KING. Tú comprendes eso, ¿verdad? Estas son las cosas que iban a acep-

tarse de las que nosotros no sabíamos nada a este lado del charco.

Robert expresó una cosa curiosa para mí: lo que él aprecia del libro era que se estableciera de una vez por todas que él y sus compañeros estaban muy interesados en la música experimental antes de que ellos formaran un grupo beat. La cronología convencional sugiere que salieron de los grupos beat, es decir, grupos de rock and roll o rhythm & blues/rock and roll. Ni los **Wilde Flowers** ni la encarnación original de **Soft Machine** fueron muy buenos grupos beat.

Por favor, cuéntame algo del archivo de **Soft Heap** que has editado, ***Al Dente***. ¿Es este el primero, o el segundo de los conciertos? Trabajaste directamente con **Hugh** para conseguir esta publicación, ¿no?

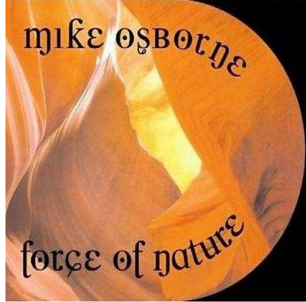
MICHAEL KING. Es el primer concierto, y sí, **Hugh** estuvo involucrado. Se realizó a través de un tipo llamado **Roy Wilberham**, quien montó una grabadora de carrete en el club. Hice varios intentos de conseguir un sonido aceptable en la grabación, y estuve a punto de cerrar la puerta antes de que yo encontrase la llave para abrir un equilibrio de frecuencias que la convirtió en una apreciable escucha. Afortunadamente no se reproduce mejor en algunos sistemas peores, por extraño que parezca.

Siempre me ha gustado la forma de tocar de **Alan Gowen** y su enfoque en la composición, y tuve mucha suerte al haberle visto actuar dos veces con **National Health** (Roundhouse 10/76 con **Bruford**, y Toronto 11/79). Me moví para que esto sucediera al saber que había una composición suya en esta grabación, llamada 'Sleeping House'. Habiendo perdido a **Pip** [el baterista **Pip Pyle**] me dieron ganas de intentar hacerle un honroso homenaje de alguna manera. Es un documento y no se lo recomendaría a cualquiera que no fuera un fan. Fue algo maternal para remasterizar.

Quería preguntarte también sobre tu disco de **Mike Osborne**. Era prácticamente un desconocido en Estados Unidos. Cuéntanos por qué lo editaste, y cómo encontraste la grabación.

MICHAEL KING- **Mike** ha sido siempre uno de mis favoritos. Desde que escuché los primeros discos de **Mike Westbrook**, lo busqué en lo que pude encontrar. Tenía una entonación y estilo caracteristicos, y la distinción en el jazz, en la música de la época, tiene un gran magnetismo para mí. Esa grabación vino de un amigo llamado **Andrey Henkin**, que es uno de los editores de *All About Jazz*, en Nueva York. Reconocí su importancia, porque era una de las últimas grabaciones que **Mike** hizo antes de que la enfermedad silenciara su instrumento de viento. Es un hombre que sufrió sus propios demonios: drogadicción grave, esquizofrenia paranoide y alcoholismo total. He escuchado algunas historias miserables acerca de **Mike**, pero también he oído algunas historias bonitas sobre él como persona, sobre todo de su esposa **Louise Palmer**, quien bendijo esta edición en CD. Yo sólo quería contribuir a su legado, la obra grabada. Dado que no había nada después de 1977, una brecha de seis años, me decidí a elegir esta a pesar de que hay otras grabaciones de los años 70 que son aún más notables musicalmente. Desde el lanzamiento de ***Force of Nature***, se nos concedió la custodia

del archivo de cintas de **Mike Osborne**, y realmente estoy deseando montar un segundo lanzamiento. Mi esperanza es poner el foco en sus composiciones, que es algo por lo que él no era muy conocido. De hecho, escribió un buen número de composiciones. En su mayoría no son terriblemente complicadas, sólo son arreglos improvisados y memorizados; pero hay algunas bastante hábiles, por no decir más. Hay un buen número de ellas, y me gustaría tener una edición que muestre sus composiciones. No había mucho a su nombre. Eran sobre todo los registros de otras personas, pero había un buen número de grupos que él tenía que nunca grabaron formalmente. Ellos están repletos de pasajes que son, o bien preciosos, o especialmente brillantes.



También has mencionado que eres un gran fan de **Jimi Hendrix**, y que fue eso lo que te ayudó indirectamente a entrar en la escena del jazz de Canterbury.

MICHAEL KING. Sí, un poco, pero sobre todo fueron aquellos discos de **King Crimson**, debido a la contribución de las personas que tocaron en ***Lizard*** e ***Islands***, que son dos de mis discos favoritos de **King Crimson**, en particular ***Islands***, por su gran belleza. La belleza es uno de los principales atributos que busco en la música. Parece haber caído en desgracia en las últimas décadas, al menos en el ámbito del pop. De todos modos, cuando vi el nombre de **Harry Miller** en el L.P. ***Border Crossing*** de **Mike Osborne**, en la parte de atrás del disco en el 77, lo cogí porque yo conocía a **Harry** desde 'Formentera Lady'. Cuando se lo comenté a **Hazel Miller**, ella dijo: "*Y a continuación, la suerte estaba echada*", lo cual es cierto. Entonces sólo continué haciendo lo que todos nosotros, los fanáticos del prog, tienden a hacer, que es trepar por las ramas y las ramitas de todos los diferentes tipos de música que nos gustan.

Los músicos vienen y van y te llevan con ellos. Uno va con ellos dondequiera que vayan.

MICHAEL KING. Sí, eso es cierto. Había tanta fertilización cruzada entre el rock, el folk y los mundos del jazz en Londres, sobre todo en los años 70. Así fue como descubrí el jazz británico, como una puerta lateral desde el rock progresivo. Y por extraño que parezca, fue mi amor por el jazz británico el que me llevó a entrar en el jazz americano, donde descubrí a **Coltrane**, ***Bird***, **Mingus** y **Monk**. Eso puso una luz completamente nueva en lo que los británicos estaban haciendo por allá, por no decir más.

Háblanos de tu proyecto actual, el archivo del **Rendell-Carr**.

MICHAEL KING. Me enteré de esto a través de una conversación telefónica con **Duncan Henning**, que es un crítico en *Jazzwise*, quien fue un gran apoyo en el CD de **Mike Osborne**. **Duncan** señaló que había un buen hombre llamado **George Foster**, que acababa de encontrar su grabación del **Don Rendell-Ian Carr Quintet**, grabado en la Universidad de Londres en 1966. **George** estaba buscando quien se lo publicara y **Duncan** sugirió que podría ser de interés para *Reel Recordings*. Así que me puse en contacto con **George**, que fue generoso, amable y de confianza -tres de las cualidades

más importantes cuando se trabaja con alguien-. He llegado a considerar el trabajo como algo que sólo es posible cuando alguien quiere trabajar contigo. Así que **George** me envió un CD-R de la cinta, y fue en la segunda escucha cuando me di cuenta de la grandeza de esta música, pero no fue hasta que llegué al carrete del máster, que es en realidad sólo un pequeño carrete de consumo, cuando me di cuenta de lo bien que estaba la grabación. No es sorprendente, no es una grabación de alta fidelidad, pero tiene una gran presencia y es una grabación que suena a un jazz muy vivo de los 60's. Tendrás tus pies balanceándose con los dedos fuera y tu cabeza que explota con los arreglos del grupo. Es sencillamente buenísimo. Ha habido una gran cantidad de cariño y apoyo en torno a esto también, porque está previsto para ser lanzado conjuntamente con la actuación de **Rendell-Carr** en el *Queen Elizabeth Hall* el 23 de febrero.

¿Es una banda de alumnos que se agrupan para el concierto?

MICHAEL KING. Bueno, hay una especie de grupo de alumnos, si se quiere decir así, como primer acto. Habrá tres actos, si quieres llamarlo así. Se inicia con **Michael Garrick** y amigos, quienes estarán recreando y realizando material del cuaderno de **Rendell-Carr** y algo de la antigua música de **Michael**. Esto, con **Dave Green**, **Trevor Tomkins**, **Norma Winstone**, **Henry Lowther** y **Art Themen**, que es más o menos el grupo original. La segunda pieza es la composición de **Ian** 'Northumbria Sketches', que fue compuesta para cuerdas y trompeta. El trompetista es **Guy Barker** y la pequeña orquesta estará dirigida por **Mike Gibbs**. La actuación de cierre de la velada será 'Nucleus Revisited', con invitados: **Tim Whitehead** en el saxo y el guitarrista **Ray Russell**. Creo que la *BBC* lo quiere grabar, y va a ver mucha celebración en torno a este evento en términos de medios de comunicación. Estamos muy emocionados, ya que estamos volando para el concierto para juntarnos a los músicos y **con George Foster**, finalmente, después de todas estas llamadas telefónicas. Nos encontraremos con viejos y nuevos amigos.

Y, por supuesto, ningún viaje a Inglaterra es completo a menos que vuelvas a casa con un montón de cintas. He sido invitado a visitar a **Christine Clyne** [viuda del bajista **Jeff Clyne**], y al jubilado contrabajista **Ron Mathewson**, que trabajó con **Gordon Beck**, **Tubby Hayes**, **Kenny Wheeler**, **Ray Warleigh** y **John Taylor**. Él dijo: "*Mike, no sé lo que hay aquí, pero tengo una gran bolsa de cintas*".

Debe ser divertido examinar todas esas cintas.

MICHAEL KING. Bueno, ya sabes lo que es. La coordinación y la catalogación de un archivo de cinta es siempre una aventura. Cubres todo el espectro desde los espacios en blanco a los masters de estudio, y todos los puntos intermedios. Es emocionante, sobre todo el momento de recoger una cinta sin nada escrito en ella, y dices, "*¿qué es esto?*", porque no tienes ni idea. Te la pones y el locutor dice: "*Esta noche estamos presentando al Joe Harriott Quintet en el Jazz Club BBC*". Esta es sencillamente una cinta que no tiene etiqueta que fácilmente podría haberse tirado, o haber sido borrada.

Se parece de muchas maneras a la arqueología: en primer lugar, la localización, y luego manejarla con cuidado; quitar el polvo y la preservación, tratando de hacerlo lo mejor que se pueda. Cada cinta parece tener su propia serie de atributos negativos y positi-

vos. Todos ellos deben ser analizados y equilibrados. Esa parte es una de las razones por las que, a mis oídos, algunas grabaciones de archivo se han manejado mal en la etapa de remasterización. Pocos ingenieros tienen experiencia en tratar con lo que yo llamo grabaciones comprometidas. Vivimos ahora en esta era digital, y tenemos mucha grabación de ordenador con grupos de ahora. ¿Qué nuevo grupo produce un sonido que suene como una cinta del 64 ó 74 que haya logrado traspasar varias generaciones y está perdiendo frecuencias? Debido a que he estado escuchando grabaciones piratas y similares durante los últimos 34 años, el ecualizador es ahora un amigo de confianza; yo puedo plantear, si se quiere, conocimiento e intuición. Simplemente no tiene sentido que un joven ingeniero la tuviera, ¡Muchos de ellos nunca han oído hablar de un sistema analógico puro! Lo que suelen hacer es tirar de la hiper-compresión, que se percibe como una panacea para todo; sólo para hacer algo más grande, y grande es igual a bueno. Ese no es necesariamente el caso.

Como persona práctica, con esta grabación de **Rendall** / **Carr** apliqué un poco de procesamiento en un intento de complementar la grabación, sólo para descubrir que la grabación sonara lo mejor que se podía, con unos pocos ajustes de nivel y un ecualizador de graves, ya está. O más bien ahí estás, en la audiencia (dentro de lo razonable) en este fantástico concierto. Tienes la grabación real, que es lo más cerca que se puede llegar a las frecuencias de la música interpretada esa noche. Este no es un enfoque convencional. A los ingenieros de remasterización les gusta aplicar todo tipo de trucos para la grabación, anotándose un montón de horas, y recibiendo un sueldo hinchado como resultado de la misma. A veces, todo lo que se necesita es una transferencia de formato apropiado.

Lo ideal sería que esa fuera la mejor manera de aproximarse a ella, ¿correcto?

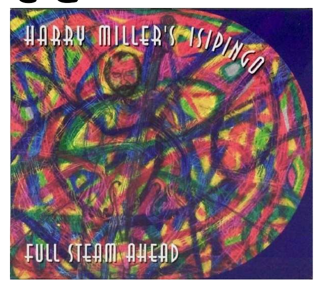
MICHAEL KING. Sé que hay una serie de empresas que hacen esto. Con el sello *Vocalion* de **Mike Dutton**, él está tratando con masters de estudio de una gran cantidad de discos de jazz británico, los vuelve a publicar. Y en su mayor parte, son simplemente las transferencias directas de las cintas del máster, que es como debe ser. Del mismo modo, con *Fledg'ling Records (*Reino Unido), sus remasterizaciones son maravillosas. Alguien está realmente ocupándose con mucho cuidado de esto.

Has oído ***Fotheringay 2***, ¿correcto? Esa es una labor realizada con cariño que pasó por varias operaciones de salvamento. ¿Lo has oído?

MICHAEL KING. Sí, lo tengo. Ese es un buen disco. La voz de **Sandy** es magnífica, como siempre.

¿Has estado en contacto con *Ogun Records*? Ese catálogo está necesitado de reedición y remasterización.

MICHAEL KING. Estamos proporcionando ***Full Steam Ahead*** de **Harry Miller´s Isipingo** y trabajamos con **Hazel Miller** en esto. Es un gran honor que se nos haya concedido el permiso para tener algunas de las grabaciones de **Harry**, publicadas fuera de lo que fue su sello. Es maravilloso trabajar con **Hazel** y el CD es uno de mis favoritos en nuestro catálogo. Me encantaría hacer más con el material de Harry, con los grupos que llevó bajo su propio nombre. De nuevo, hay un compositor que tiene una serie de composiciones que nunca habían sido publicadas, y son absolutamente tre-



mendas. **Hazel** se centra actualmente en reeditar el catálogo de *Ogun* y ella no está en condiciones de sacar grabaciones del archivo de su discoteca. Con un poco de suerte en el futuro, seremos capaces de hacer algo más. El problema ahora es que nuestro plato está lleno.



¿En qué estás trabajando últimamente, **Mike**?

MICHAEL KING. Estamos haciendo una grabación de **Gerry Fitzgerald** y **Lol Coxhill** en el *Spectral Arts Centre* en Newcastle-upon-Tyne, en 1981. Se trata de una impresionante grabación de alta fidelidad de dos compañeros en una extensa conversación improvisada. En realidad, acabo de hablar con **Gerry** ayer. Él dijo: "*Yo solía tocar la guitarra y hacía que sonara como si tres personas la estuvieran tocando, pero ahora estoy feliz si puedo hacer que suene como si fueran dos personas*". Tiene 65 años y la artritis se cobra su peaje. No había nadie que se enfocara tanto en la guitarra como **Gerry Fitzgerald**, excepto **Derek Bailey** o **Fred Frith**, y uno de sus más grandes complementos era **Coxhill**. Ese es el siguiente y el material *bonus* será para asustarse.

La otra cosa que estamos haciendo es con **Dreamtime** de **Nick Evans**, que es su grupo con el trompetista **Jim Dvorak**, **Gary Curson** (que es un protegido de **Mike Osborne**), **Roberto Bellatalla**[*] en el contrabajo, y un nuevo baterista estupendo, **Jim Le Baigue**. Eran realmente los herederos del grupo de **Tippett** y **Brotherhood of Breath**. Tiene esta increíble energía, no intimidatoria. El primer CD es una grabación de ellos en el Festival de Jazz de Bracknell en 1983, justo un quinteto en la mesa de sonido con seis actuaciones deslumbrantes. El segundo disco va a ser un doble de **Dreamtime**, que es la banda aumentada por el saxofonista **Paul Dunmall** (**Mujician**), **Paul Rutherford** (trombón), **Mark Sanders** (batería) y **Marcio Mattos** en el contrabajo, y un alumno de **Jim**, **Kevin Davey**, en la trompeta. Toda la banda se dobló en dos. Es intenso e impresionante, y tiene que escucharse. Con un poco de suerte este CD puede abrir los oídos a esta increíble banda. Y la esperanza es sólo preservar y compartir la buena música con quien esté interesado. Muy a menudo me he encontrado con músicos que han destruido su archivo de cintas, pensando que no tenían ningún valor musicalmente. La emoción del descubrimiento no tiene precio, pero el verdadero descubrimiento para todos es que no importa el medio o la disciplina.

Tengo muchos deseos de volver a una sociedad en la que la música sea realmente valorada en lugar de un consumo masivo; no es que no lo fuera en décadas pasadas, pero hoy parece que ha de estar técnicamente comprometida hasta un punto que carece de sentido. Tenemos estos archivos en pequeños dispositivos que se pueden borrar o

[*] Este músico italiano ha venido a tocar improvisación libre a Madrid en varias ocasiones en los dos últimos años, gracias a su amistad con el también improvisador colombiano **Guillermo Torres** (fiscorno, saxo) (N. del T.).

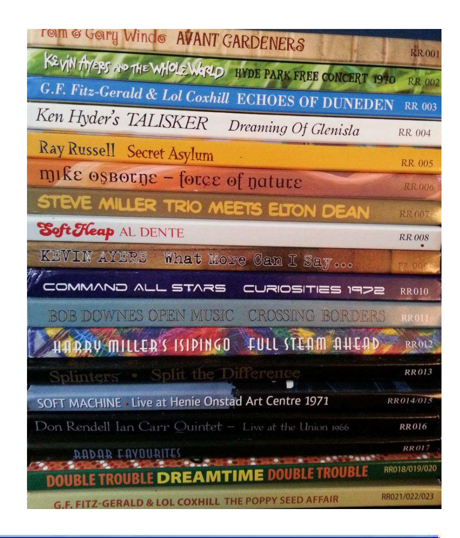
mezclar, al igual que su *graffiti* musical. Como un viejo pesado, soy de una época en la que solíamos comprar un disco, nos sentábamos, lo escuchábamos, le dábamos la vuelta, escuchábamos la otra cara, era una especie de ritual. Todavía existe ese fenómeno, pero es minoritario. Como consecuencia, la música grabada no está siendo apreciada. Vivimos en esta sociedad que piensa que si se puede escuchar música, entonces esa es la música. Pero como a nadie le puedes decir, ya tuvieras un radio-transistor manual en 1968, o si tienes hoy un iPod con tapones de 10 dólares para los oídos, sólo porque la oigas no significa que se esté presentando la integridad de la experiencia musical. Es parecido a experimentar una impresión del negativo de una película de 35 mm. a través de una fotocopia en la tienda que le venga bien a uno. ¿Está más cerca de la verdad o de la farsa? ¿No deberíamos preocuparnos?
Me he divertido mucho consiguiendo que mi hijastro de 15 años de edad consiguiera entrar en el vinilo, y ahora él rechaza sus mp3s, excepto cuando va caminando por la calle. Muchos de sus amigos quieren más música de la que ofrece la descarga de un ordenador normal. Irónicamente, puede obtenerse un sonido de muy alta calidad desde un ordenador; a saber, visita "*computeraudiophile.com*", aunque se necesita un poco de cuidado y pensarlo para hacerlo. Una gran cantidad de tíos deben de estar puestos correctamente en fila, con la opinión popular en contra. Para *Reel Recordings* esta es una labor hecha con cariño; cuidando de una grabación que es emocionante musicalmente. Yo no me pasé más de cien horas revisando manualmente todos los "*tics*" y la interferencia del prensado de los dos discos de **Miller** / **Coxhill** si no es por el amor a la música en sí (aunque es cierto que *Cuneiform* ofreció una respetuosa compensación). Dicho esto, estoy muy agradecido a las personas asociadas a ello. Ya se trate de alguien que sólo expresa su simple reconocimiento o un abrazo de **Christine Hopper**; nunca comprendí esto por mí mismo o por esta música en 20 años, salvo como un sueño; pero ahora, con **Miki** a mi lado, es un sueño hecho realidad.

DISCOGRAFÍA DE REEL RECORDINGS distribuidas en España por *Discos Pat* (http://www.discospat.net)

Pam & Gary Windo - Avant Gardeners (CD, Album RR1, 2007; Kevin Ayers And The Whole World (Hyde Park Free Concert 1970 CD, Album RR2, 2007); G.F. Fitzgerald & Lol Coxhill - Echoes Of Duneden (CD, Album, RR3, 2007); Ken Hyder´s Talisker: Dreaming Of Glenisla (CD, Album, RR4, 2007); Ray Russell (Secret Asylum CD, Album RR5, 2007); Mike Osborne (Force Of Nature, CD Album RR6, 2008); Steve Miller Trio Meets Elton Dean (Idem, , CD Album RR7, 2008); Soft Heap (Al Dente, CD Album RR8, 2008); Kevin Ayers (What More Can I Say... CD Album RR9, 2008); Command All Stars (Curiosities 1972 CD Album RM, RR10 2008); Bob Downes Open Music (Crossing Borders (CD, Album, RM, RR011, 2009); Harry Miller´s Isipingo: Full Steam Ahead, CD Album RR012, 2009); Splinters (3) (Split the Difference, CD Album, RR 013, 2009); Soft Machine (Live At Henir Onstad Art Centre 1971, 2 CDs, Album, RM + CD ROM, RR014-15, 2009); Don Rendell –Ian Carr Quintet (Live At The Union 1966, CD Album RM, RR016, 2010); Radar Favourites (Radar Favourites, CD, Album RM RR017, 2010); Dreamtime (Double Trouble

2 CDs + DVD-V, NTSC, RR018-19-2O, 2010); G.F. Fitzgerald & Lol Coxhill Featuring Ian Hinchcliffe (The Poppy-Seed Affair DVD + 2CDs, Album Ltd, RR 021-022-023, 2011); Elton Dean´s Ninesense (The 100 Club Concert 1979, 2 CDs , RR024-25, 2012); Various (Trad Dads, Dirty Boppers And Free Fusioneers: British Jazz 1960-1975, CD RR026, 2012).









MANIFIESTO DE *REEL RECORDINGS*:

RECUERDA

Reel Recordings es una empresa fundada en los logros en la historia musical, presentada dentro de los dictados de nuestra era digital. Como adultos conservamos una memoria colectiva por la época de la grabación analógica desde nuestras experiencias con los discos de vinilo y cintas magnéticas. Desde su creación en la mitad del siglo XX, la grabación profesional y amateur capturó, o construyó, actuaciones musicales en la cinta electromagnética analógica de tiempo continuo, a menudo realizando la reproducción sorprendentemente de manera muy real. Téngase en cuenta que en el catálogo de **John Coltrane**, **Jimi Hendrix**, **The Beatles** o **Can** se tomaron muestras directas de sus ac-

tuaciones a 16 bits grabados en Digital Audio Tape para el tratamiento informático. Caso cerrado. Celebramos las especies en peligro de extinción ahora conocidas como las cintas de carrete proporcionando la consideración y el respeto que se merecen.

RESPETO

Como oyentes, nuestras discotecas de discos compactos están salpicadas de reediciones, por no hablar del incremento de los archivos con material como demos, tomas alternativas, y grabaciones en vivo. Lamentablemente, no es raro que estas inclusiones ofrezcan poca más recompensa que "interesante, aunque sólo sea por...,” respuesta contra las más altas normas artísticas y de audio. Las iniciativas de *Reel Recordings* se construyen sobre una base de respeto a la integridad del sonido grabado presentando una actuación musical íntegra, que se desarrollan en plena cooperación con cada artista. El fundamento de esta relación es el apoyo y el respeto de sus deseos hacia la presentación de sus grabaciones. Juntos ofrecemos una música única que es a la vez tradicional y atemporal.

REMASTERIZACIÓN

Las razones técnicas detrás de los únicos éxitos de audio del sistema analógico son muy amplias y científicas, al igual que las eficaces características del medio digital. Sin embargo, ninguna presenta la panacea sónica. Desgraciadamente, las grabaciones musicales radicales y creativas, tanto en el pasado come en el presente, se procesan a menudo con el equipo de estudio estándar, las concesiones estéticas diseñadas para discos compactos de pop y rock comerciales se confían a ingenieros que tienen poca o ninguna experiencia con la reproducción analógica de sonido de audio. En resumen, la clave difícil de alcanzar hacia una lograda transferencia y remasterización exitosas se encuentra dentro de la experiencia de distinguir y remediar desequilibrios de frecuencia, conjuntamente con una cadena sinérgica de componentes de audio Hi-End tonalmente neutral. Nuestro proceso incorpora la amplificación de tubo, la precisión acústica y evita un excesivo tratamiento informático. En contra del anonimato de las técnicas de estudio de remasterización convencionales, nuestro enfoque se presta a una experiencia de sonido de autenticidad e integridad.

RECOMPENSA

Las publicaciones de *Reel Recordings* son ejemplo de una visión alternativa para la producción de Discos Compactos. Las fundas en Digipak contienen una réplica de la cinta con la fuente original, detalles completos de la grabación, fotografías relevantes, anotaciones de los artistas, y un disco producido a partir de un máster que fue directamente duplicado en tiempo real desde una señal analógica de tubo amplificado. Contra las convenciones corporativas y culturales actuales, ninguna música ofrecida por nosotros estará vinculada sónicamente a archivos informáticos descargables o a la adquisición de MP3. Las presentaciones se destacarán singularmente como *Records In Opposition*, por su sistema personal de reproducción de audio. Dentro de cada disco compacto de *Reel Recordings*hay un excepcional documento histórico de magnificencia musical especialmente codificado que ya se encuentra disponible para ser descubierto.

Chema Chacón *5 mayo 2015*



BUFFY SAINTE-MARIE: IT´S MY WAY

AUTOR: **Blair Stonechild**
EDITORIAL, AÑO DE PUBLICACIÓN Y PÁGINAS:
Fifth House Ltd., 2012, 282 pp.
ISBN: 978-1-897252-78-9

La protagonista del libro, la canadiense **Buffy Sainte-Marie** (1941, Craven, Saskatchewan), es una figura fundamental del folk de los años 60 y 70, aunque su mayor impacto público quizá lo haya conseguido con la coautoría de un tema publicado en 1982, 'Up Where We Belong', que con la interpretación vocal de **Jennifer Warnes** y **Joe Cocker** y su inclusión en la banda sonora de la película *Oficial y Caballero* mereció un Grammy, un Oscar y alcanzó el platino. Sin embargo, por entonces ya estaba acostumbrada al éxito de sus composiciones bajo la interpretación de otras personas. Su primer álbum, publicado en 1964, contenía 'The Universal Soldier' y "Cod'ine'. Aquella canción (véanse las pp. 139-142 del libro para su inspiración y otros detalles) constituyó su primer gran éxito, pero el común de los mortales la conoció a través de la versión de **Donovan** del año 1965. Con respecto a 'Cod'ine', fue **Janis Joplin** la que la popularizó en el mismo año mencionado. Por poner otro ejemplo, el segundo álbum de **Buffy**, aparecido en 1965, contaba con 'Until It's Time for You to Go', muy valorada musicalmente por su extraña progresión de acordes y que ha sido versionada, entre otros, por **Elvis Presley**, **Neil Diamond**, **Chet Atkins**, **Barbra Streisand**, **Shirley Bassey**, **Glen Campbell**, **Roberta Flack**, **Willie Nelson** o **Jim Croce**. No en balde es la canción que mayores satisfacciones económicas la ha reportado.

Vamos con el libro. Hasta donde yo conozco se trata de la primera biografía larga que se publica sobre **Buffy**. El autor, se nos informa en la página 275 y en la contraportada, es miembro de la *Muscowpetung First Nation* de Saskatchewan y ha escrito varios libros sobre historia y condiciones de los indios canadienses. Cuando se publicó el libro que comentamos trabajaba como catedrático de Estudios Indígenas en la *First Nations University* de Canadá. A través de los "Agradecimientos" llegamos a la conclusión de que estamos

prácticamente ante una especie de biografía autorizada que ha contado, aparte de con abundantes declaraciones de **Buffy**, con el testimonio de muchas personas que por diversos motivos han estado relacionadas con la vida de la cantautora. Allí también conocemos que la obra ha podido ser realizada gracias a varias ayudas financieras públicas y privadas disfrutadas por el autor, el cual ha tenido acceso a material inédito que se obtuvo para la realización del documental ***Buffy Sainte-Marie: A Multimedia Life*** (2006), que para los seguidores de **Buffy** era hasta la publicación del libro el acercamiento más accesible a su figura (por suerte, aparte de venderse por separado, en 2008 se incluyó como extra en la edición de su disco ***Running for the Drum***, véanse las pp. 247-8). Debido, entre otras cosas, al desconocimiento casi global en España de la figura de **Buffy Sainte-Marie** más allá del tópico de cantautora "*de los 60*" e india, aprovecho la oportunidad para glosar el contenido del libro con la esperanza de que, por una parte, su obra sea más conocida para el lector de *El Chamberlin*, y por la otra de que sea capaz de hacerlo de tal manera que se despierte no sólo el apetito por leer el libro sino también por adentrarse en la obra de su protagonista.

El cuerpo principal del libro está compuesto por once capítulos que se dedican a dejarnos claro que **Buffy** no sólo ha sido y es una cantautora (18 discos y más de 200 canciones la avalan) sino que también se ha dedicado y se dedica, entre otras, a tareas aparentemente tan diversas como "social activism, acting, script-writing, motherhood, digital artistry, and utilizing the Internet to reach Indigenous youth far-flung across the globe" (p. 6). No en vano **Robbie Robertson** la ha calificado de "tejedora espiritual".

En el capítulo 1 asistimos a la dura infancia que tuvo: apartada de la reserva india y adoptada por una familia blanca de Nueva Inglaterra en los Estados Unidos de América, confrontada con problemas de abuso y refugiada con sólo tres años en la música que *escuchaba* en su cabeza y que sacaba al exterior con la ayuda del piano familiar. En el capítulo 2 somos testigos de su escolarización en 1946, del sentimiento de ser diferente debido a su origen indio y del ingreso en la *high school*. Su primera guitarra fue una de segunda mano que le regalaron al cumplir los 16 años, cuando era una fan de **Elvis Presley**. El capítulo se cierra (y el 3 se abre) con **Buffy** acudiendo, con 18 años de edad, a la Universidad de Massachusetts en 1959 gracias a un préstamo del Gobierno. Allí cursó la carrera de Filosofía Asiática, a la que añadió los requisitos necesarios para graduarse también en Magisterio, se interesó por la historia de los indios americanos y comenzó a ofrecer sus primeros conciertos, conociendo en la propia universidad a **Taj Mahal**. Nuestra protagonista empezó sus actuaciones públicas en un café llamado el *Saladin* con un repertorio de canciones *country*, *rockabilly*, *folk*, de amor y de asuntos sociales entre las que se encontraba "Now that the Buffalo's Gone", que abrió en 1964 su primer álbum (canción que intentaba hacer ver la lucha del pueblo de los Seneca contra la violación de sus derechos por parte de varias compañías del gobierno, véanse las pp. 142-144), pero sus expectativas, hasta que llegó el último año de universidad, no eran sino encontrar algún trabajo relacionado con la religión y las artes de la India o dar clases en una reserva. Abandonó la universidad en la primavera de 1962 y marchó a Nueva York, contactando con comunidades indias. En un viaje a Wikwemikong conoció a **Emile Piapot**, miembro de la reserva Piapot de Saskatchewan que había dado a una hija en adopción, y



entre ellos se estableció pronto una estrecha relación que desembocó en **Buffy** siendo adoptada por la familia Piapot.

El capítulo 4 comienza introduciéndonos en el Greenwich Village neoyorquino al que **Buffy** llegó en el verano de 1963 y en donde en seguida obtuvo reconocimiento por parte del público en locales ya míticos como The Gaslight Cafe, Gerde's Folk City o el Bitter End. Su primer concierto en la ciudad lo dio en el segundo de los lugares mencionados y con **Bob Dylan** entre los asistentes, y a las pocas semanas **Robert Shelton**, crítico musical del The *New York Times*, escribió acerca de una actuación de **Buffy** en el Gaslight: "Music Taking on New Color: An Indian Girl Sings her Compositions and Folk Songs", impresionándole especialmente 'The Universal Soldier' y 'Cod'ine'. Ella tenía entonces 21 años. La vez siguiente **Shelton** fuea a ver a **Buffy** acompañado de **Maynard Solomon**, fundador de Vanguard Records, quien después de escucharla la ofreció firmar un contrato. El sello jazzístico Blue Note también se interesó por ella, que por su parte seguía entonces con la idea de desarrollar sus estudios sobre la India. Tras pensárselo mucho, firmó con Vanguard por 7 años. En 1964 *Billboard* nombró a **Buffy** "Best New Artist" del año y con 24 años de edad había tocado en el Reino Unido (Royal Albert Hall de Londres incluido), Australia, Canadá, Estados Unidos y Hong Kong, cobrando hasta 2500 dólares por concierto. Según *Life*, en 1965 (año de su primera aparición en el Festival de Newport) ella estaba ganando más de 100.000 dólares anuales. En el otoño de dicho año se tomó un respiro de 3 meses, y en 1966 publicó su tercer álbum, ***Little Wheel Spin and Spin***, y apareció en varios programas de televisión. En 1967 actuó en el Carnegie Hall.



En el capítulo 5 aprendemos que **Buffy** descubrió Hawai en 1966 y compró una granja en la isla de Kauai, lugar que en adelante se convertiría en su personal refugio (un incendio a principios de los 70 acabó con muchos de sus objetos de infancia y un huracán en 1992 le causó grandes destrozos). En 1967 sacó su cuarto álbum, ***Fire & Fleet & Candlelight*** (que incluyó dos temas de **Joni Mitchell**; en las pp. 128-132 del libro se trata acerca del rol que

jugó **Buffy** a la hora de empujar la carrera musical de **Joni**) y participó en el Festival de Newport. En 1968 se casó con un surfero de sangre parcialmente hawaiana algunos años más joven que ella y un año después creó la Fundación Nihewan dedicada originalmente a revitalizar la cultura Cree, la de su pueblo, que a la altura de 1975 había financiado los estudios universitarios de 23 personas y llegados a nuestros días ha destinado millones de dólares a la formación de estudiantes de todas las edades. Además, en 1981, con la ayuda de dinero estatal y federal, consiguió abrir el *Native American Center for the Living Arts* literalmente junto a las cataratas del Niágara.

Entre 1968 y 1973 vieron la luz cinco nuevos discos, más apreciados fuera que dentro de los Estados Unidos de América (ya veremos más adelante la razón), y apareció en varios programas de televisión del más alto nivel, como el *Tonight Show* de **Johnny Carson**.

En el capítulo 6 el autor hace sobre todo un recorrido por los discos de **Buffy** y nos ofrece algunos datos que los enmarcan en su tiempo. Retomo el relato a partir del quinto, ***I'm Gonna Be a Country Girl*** (1968), grabado en Nashville con producción de **Chet Atkins**. El sexto, ***Illuminations*** (1969), sobresalió por su experimentación con instrumentos electrónicos, incluyendo sintetizadores, y se presentó al público como cuadrafónico. El séptimo, ***She Used to Wanna Be a Ballerina*** (1971), estuvo marcado por la colaboración con **Jack Nitzsche** (de las colaboraciones entre ambos se habla con algo de detalle en las pp. 192-199). Ese mismo año compuso 'Soldier Blue' para la película del mismo título, tema que tuvo un gran impacto en el Reino Unido. Después vino su octavo álbum, ***Moonshot*** (1972), disco grabado en Nashville y con **Norbert Putnam** como coproductor; ***Quiet Places*** (1973), a la vez que se divorciaba de su marido; y varias compilaciones en Vanguard sin la aprobación de la autora en 1974. A fines de dicho año fichó por MCA.

Continuando con la lista de álbumes, los discos ***Buffy*** (1974) –que había sido grabado antes que ***Quiet Places***– y ***Changing Woman*** (1975) fueron coproducidos por **Norbert Putnam**, por entonces convertido también en compañero sentimental de **Buffy**. Después vino la ruptura y la canadiense fichó por ABC, con quienes publicó ***Sweet America*** (1976), donde se ofreció a los oyentes por primera vez "pow wow rock", un estilo de música virtualmente creado por ella. El siguiente álbum tardaría 15 años en llegar. En este mismo capítulo 6 leemos sorprendidos que **Carmen Amaya** constituyó una temprana influencia de **Buffy**. Otras fueron, menos sorprendentemente, **Edith Piaf** y **Harry Belafonte**.

El capítulo 7 aborda las actividades de carácter social desarrolladas por **Buffy**. En él se cuenta cómo de manera particular el mensaje de 'The Universal Soldier' sentó mal a la Administración de **Lyndon Johnson** a partir de 1965 y de repente las canciones de **Buffy** desaparecieron de las radios y, años después lo sabría, su teléfono fue pinchado. Dicha Administración estadounidense había creado una lista negra de artistas cuya música "deserved to be suppressed", y en ella se encontraban tanto **Taj Mahal** como **Buffy**. Ella, sin embargo, sin saber que sus conversaciones eran escuchadas, estaba entregada por entonces sobre todo a la defensa de los derechos de los indios y a problemas medioambientales. Durante los 60 su atención estuvo concentrada en educar al ciudadano medio acerca de dichas materias. El *American Indian Movement* (AIM) había salido a la superficie en 1968 y ella constituyó una activa herra-

mienta de dicha organización (no en vano su canción 'Starwalker' llegó a ser el himno oficioso del movimiento) prestándose a actuar en favor de diversas causas, entre ellas la ocupación de la isla de Alcatraz entre 1969 y 1971, y la de Wounded Knee en 1973 (aquí se nos recuerda que **Marlon Brando** renunció a su Oscar por *El Padrino* y prefirió ir a dicha localidad). Ello la puso en el punto de mira de la Administración Nixon, que a su término en 1974 había conseguido casi acabar con la difusión de la música de **Buffy** en los EUA. Ella, por su parte, afectada por los sucesos de Wounded Knee y con un hijo recién nacido (**Cody**) de su relación con **Sheldon Peters Wolfchild**, decidió aparcar al menos provisionalmente su carrera discográfica.

Durante los 70 **Buffy** empezó a prestar más atención a métodos para construir una autoconciencia india en individuos y comunidades en vez de buscar un prominente liderazgo indio a escala nacional, poniendo énfasis en la autoestima india a través de la belleza y elasticidad de su cultura: "I wanted to bring Indians up, not White people down" (p. 154). En los 80 su foco de interés derivó hacia los niños indios y su educación, y fue cuando empezó a conocer las maniobras en su contra orquestadas desde el gobierno estadounidense (más tarde se enteraría de que el FBI tenía 31 páginas de información reservada acerca de ella y en 2009 supo que la CIA también la había estado espiando).

El capítulo 8 comienza con el traslado en 1975 de Nashville a Los Ángeles y cómo allí conoció y se casó con **Sheldon**, teniendo pronto a su hijo **Cody**: un escenario ideal para dedicar su tiempo a actividades caseras. Se nos recuerda aquí la carrera de **Buffy** como actriz, que comenzó en 1968 actuando como estrella invitada en un episodio de *El Virginiano*, y cómo utilizó la oportunidad para defender la presencia de actores profesionales indios en el mundo del cine y la televisión. En 1975 comenzó su colaboración en *Barrio Sésamo*, que duró hasta 1981, la cual aprovechó para mostrar al público que los indios existían. A fines de los 70 llegó la separación de **Shelton**. En el capítulo también se nos cuenta el abrazo de **Buffy** a partir de los 80 a los ordenadores para pintar, hacer música y escribir. En 1981 la Universidad de Massachusetts decidió nombrarla doctora *honoris causa* en Bellas Artes. Su obra gráfica ha sido expuesta en muchos lugares de EUA y Canadá. El interés por las nuevas tecnologías y su aplicación a la educación desembocó en el *Cradleboard Teaching Pro-*



ject (el capítulo 10 está íntegramente dedicado a este proyecto). Y en 1986 publicó su primer libro dirigido a los niños, ***Tapwe and the Magic Hat***.
El capítulo 9 comienza apuntando que **Buffy** y **Jack Nitzsche** volvieron a formar equipo en la primavera de 1980 y el resultado de ello fue el éxito de "Up Where We Belong" en 1982. Más adelante y ese mismo año se casaron, trasladándose **Buffy** primero a Los Ángeles y luego al Valle de San Fernando, pero sobre todo el alcohol y el consumo de droga por parte de **Nitzsche** hizo que el matrimonio llegara a su ruptura a fines de los 80. Durante ese tiempo **Buffy** hizo de secretaria de **Nitzsche** y compuso música para varias bandas sonoras cuyos créditos no recogen su contribución. Ahí se ofrecen unas reflexiones acerca del fracaso de la cantautora en sus matrimonios: "Buffy admits that she has always been challenged by her most intimate relationships, and has felt perplexed by this fact, wondering if the problem stems from the abuse she experienced in her childhood" (p. 198). Pasado el fin del matrimonio, **Buffy** volvió a dedicarse activamente a asuntos relacionados con las comunidades indias, ofreciendo conciertos en reservas. En 1984 había puesto la voz narradora al documental *Broken Rainbow*, que destapaba los juegos políticos sucios que había detrás del traslado de varias comunidades indias, el cual ganó el Oscar al mejor documental en 1985.
Discográficamente, y dado que disponía de un pequeño estudio en su casa de Hawai, **Buffy** sacó un nuevo disco en 1992, ***Coincidence and Likely Stories***, su 15º. A fines de ese mismo año comenzó una nueva relación sentimental, esta vez con **Chuck Wilson**, una persona que se había ocupado de arreglarla el sistema de alarma de su finca hawaiana. 1993 fue un año de grandes acontecimientos para ella: 90.000 personas acudieron a un concierto suyo en París; aceptó la invitación de la UNESCO para que fuera representante de una red de proyectos educativos; y tuvo su propio show televisivo en la CBC, *Th Many Moods of Buffy Sainte-Marie*. En 1995 ingresó en el *Canadian Music Hall of Fame* y cantó en el film *Pocahontas: The Legend*, y en 1996 se publicó su decimosexto álbum, ***Up Where You Belong***. En el año 1997 fue objeto de varios reconocimientos, a cual más distinguido, entre ellos el de *Officer of the Order of Canada*, el mayor honor civil canadiense.
El capítulo 11, último del libro, comienza con la publicación de su disco de 2008, ***Running for the Drum*** (en el libro se da la fecha de 2009) y nos desvela que Buffy sólo graba discos cuando está preparada para hacer giras. ***Running for the Drum*** incluye 'Still this Love Goes On', en mi opinión una de las más bellas canciones que **Buffy** haya grabado nunca. El álbum recibió un Premio Junio en 2009. La gira del disco comenzó a principios de 2010 en el Reino Unido y después siguió por otros países europeos para a mediados de febrero desplazarse a Canadá. Ese mismo año sacó en su propia discográfica, Gypsy Boy Music, antiguo material bajo el título de ***The Pathfinder: Buried Treasures***. En 2011, después de un concierto benéfico en Hawai, la gira siguió por Australia, vuelta al Reino Unido, Dinamarca, Noruega y de nuevo Canadá. Asimismo tocó en varios lugares de EUA.
Como otras personalidades de su generación, **Buffy** se ve primero como artista y luego como cantante profesional, educadora y activista. En opinión de **Robbie Robertson**, "[f]ifty years, 200 years from now, Buffy's lyrics, Buffy's music will be remembered".
El libro, que concluye con las notas, la bibliografía (dividida en libros, entrevis-

tas, artículos de periódicos, de revistas y otras fuentes) y varios otros detalles, incluido un índice final, tiene fecha de 2012. Una buena noticia es que, 51 años después de su debut discográfico, en mayo de 2015 apareció un nuevo



disco de **Buffy**, de título ***Power In The Blood***, que estoy deseando escuchar. Además, si continúa en la línea emprendida con ***Running for the Drum***, ello significará que la volveremos a tener sobre los escenarios.

Como resumen, fascinante libro sobre todo debido a la personalidad de la protagonista, que no lo hemos comentado pero que se deja claro en el libro que además sufre discalculia, con todo lo que ello supone de cara al mundo de la música. La estructura de la obra, que decide por voluntad propia escapar de la esclavitud cronológica para abordar los asuntos temáticamente, sin embargo no deja de someterse en no pocos casos a aquella esclavitud de la que quería huir, provocando repeticiones que a veces llegan a ser un tanto exasperantes, sobre todo en lo referente a las loas a la figura y actividades de **Buffy**, que en ocasiones pareciera tratarse de una santa laica (y no niego que podamos estar ante un caso así, pero no hace falta insistir tanto).

In every dream I can smell the Sweetgrass burning
And in my heart I can hear the drum
and hear the singers soaring
and se-e the jin-gle dancers
and Still this love goes on and on
Still this love goes on.

Fernando Fernández Palacios



LA MANZANA ENVENENADA.

UNA PEQUEÑA HISTORIA DE APPLE CORPS (1968-1975)

AUTOR: Tomás Crespo
EDITORIAL: Quarentena Ediciones, 2014
208 páginas.
ISBN: 978-84-16229-00-0

Los libros relacionados de una u otra manera con los **Beatles** son legión desde hace mucho tiempo, pero de unos años a esta parte la oferta es tan enorme que un interesado en ellos debe prescindir de horas de sueño (y aun así quizá quedarse sin leer algunos) o proceder a la selección de los más importantes para con el tiempo ocuparse de aquellos que ofrezcan menor interés. En mi caso, y por diversos motivos, suelo funcionar a través del segundo de los procedimientos indicados. Sin embargo, tan pronto como descubrí la existencia del libro que comento me decidí no sólo a adquirirlo sino que también lo leí aun sospechando, tras una ojeada preliminar, que me encontraba ante una obra menor. El tema que trata estaba fresco en mi mente ya que no hacía mucho había publicado en esta misma revista "*Sue me sue you blues*. De cuando la guerra financiera llegó a los Beatles y lo que aconteció después" (*El Chamberlin* 14, marzo de 2015, pp. 62-77).

La obra está constituida por 208 páginas de formato pequeño, letra grande, generosos espacios en blanco y numerosas fotografías, y va avanzando cronológicamente desde la página 19 hasta la 154 comentando, en no más de 3 páginas en cada ocasión, sobre todo los lanzamientos discográficos que tuvieron lugar. Antes de la p. 19, y aparte de los agradecimientos, se sitúan dos apartados, "Introducción" y "¿Apple, comunismo occidental?". En el primero de ellos se nos cuenta de manera apretada la historia de los **Beatles** hasta la fundación de Apple y en él encontramos la sorprendente afirmación de que ***Sgt. Pepper's*** es "una obra pre-psicodélica" (p. 15). En el segundo de los apartados se nos sitúa en la rueda de prensa del 14 de mayo de 1968 en Nueva York en la que **John** y **Paul** presentaron Apple, se barajan las posibles causas de su nacimiento (el autor maneja la cifra de dos millones de libras que Hacienda se quedaría si no hacían algo) y las probables inspiraciones para el nombre de la compañía. De las pp. 155 a 157, bajo el título de "¿Apple, un éxito o un fracaso?", el autor nos ofrece las conclusiones que ha obtenido desde el punto de vista económico, personal, artístico, etc., y en su párrafo final se nos informa de la historia de Apple posterior a 1975 (la compañía sigue hoy viva y coleando). El autor del libro, **Tomás Crespo** (1978), es francés de nacimiento y, según consta en una de las solapas, licenciado en Comunicación

Audiovisual y Periodismo, habiendo colaborado en varias publicaciones de carácter más o menos musical y siendo responsable en la actualidad de su propio blog musical, *Bailar sobre arquitectura*. Cito el hecho de que sea licenciado porque nos encontramos ante alguien que ha pasado por las aulas universitarias y que por lo tanto debe teóricamente estar iniciado de alguna manera en los procedimientos de investigación. De esta forma, uno de los pasos básicos antes de acometer la escritura de una obra de este tipo consiste en saber lo que se ha puesto en negro sobre blanco antes acerca del asunto, y todavía más si cabe si ello ha sido publicado en forma de libro. Así, y a pesar de que la obra de **Tomás Crespo** se nos presente como *una pequeña historia*, resulta difícilmente perdonable que el autor no haya consultado (no se mencionan en la bibliografía) ni el libro de **Stefan Granados** ***Those Were the Days: An Unofficial History of the Beatles' Apple Organization, 1967-2001*** (Londres, 2002), ni la complicación de **Bruce Spizer** ***The Beatles on Apple Records*** (Nueva Orleans, 2003), ni tampoco el de **Richard Di Lello** ***The Longest Cocktail Party: An Insider's Diary of the Beatles, Their Million-dollar Apple Empire and Its Wild Rise and Fall*** (salido originalmente a la calle en 1973 y con una última reedición en Edimburgo, 2005), entre otra bibliografía básica sobre el asunto (este mismo año, evidentemente sin que hubiera podido consultarlo el autor, ha salido ***A is for Apple. An Illustrated History of The Beatles' Multimedia Corporation***, obra de **Axel Korinth**, **Ed Dieckmann** y **Antonio Caroselli**, libro publicado por Apcor Books, primero de un total de cuatro que se anuncian sobre el mismo tema por parte de los mismos autores). A lo largo del libro y particularmente en la conclusión de la p. 156 el autor no llega a comprender en ningún momento que Apple siguió funcionando y sacando novedades hasta 1975 no simplemente porque fueran los **Beatles** "el grupo más importante del momento, y se lo podían permitir" (p. 156), sino sobre todo debido a que partir la manzana de Apple en cuatro trozos era fiscalmente algo muy punitivo, y ésa es también la principal razón de que la empresa siga existiendo. Todo esto el autor lo podría haber aprendido consultando no sólo bibliografía que ya he mencionado más arriba sino también otras publicaciones que tocan el tema aun de manera parcial. También se nota la ausencia de información cuando de manera harto ingenua dice que cuando a mediados de 1973 finalizó el contrato de **Allen Klein**, "como nadie mostró especial interés por renovarlo, el hombre desapareció del mapa súbitamente. Fue sustituido al frente de Apple por **Neil Aspinall**" (p. 138).

La obra se completa con 3 anexos, una bibliografía y una videografía. El primer anexo recoge por orden cronológico la discografía completa de Apple Records, incluyendo los lanzamientos previstos pero no publicados, cada uno con su foto correspondiente. El anexo 2 ofrece un listado completo de artistas de Apple excluyendo a los **Beatles** como grupo o en solitario. El anexo 3 nos da la filmografía completa de Apple Films. La bibliografía es mínima, tan sólo 8 referencias, todas en español menos el libro de **Tony Barrow**. Finalmente, la videografía trae ocho títulos y en ella se incluye ***Let It Be*** a pesar de que, como señala en la p. 156, todavía falta por salir (de manera oficial).

Si alguna virtud especial tiene el libro es la de constituir una pedagógica obra de consulta muy básica sobre el tema. Pero si el lector se acerca a la obra con la intención de que le cuenten "una pequeña historia de Apple Records" de

1968 a 1975 sin duda que saldrá defraudado, ya que se encontrará ante la ausencia de un discurso histórico o incluso un hilo de narración propiamente dicho. Hay que agradecer al autor, no obstante, el hecho de que el libro esté formalmente bien escrito (cosa no tan frecuente como debería ser en este mundillo) y que no contenga apenas datos oscuros o erróneos (en mi artículo mencionado más arriba, sin ir más lejos, encuentro algún que otro defecto de este tipo, y eso que sólo se trataba de un artículo). Una excepción la encuentro en la p. 117 cuando dice que a mediados de 1972 **Yoko Ono** y **John** "llevaban unos cuantos meses viviendo en Nueva York", ya que más que meses habían transcurrido casi dos años desde el 3 de septiembre de 1970. Me imagino que la brevedad le ha hecho en la p. 86 no mencionar que, junto a ***McCartney*** y ***Let It Be***, otro LP que entró en las discusiones acerca de las fechas de lanzamiento fue el ***Sentimental Journey*** de **Ringo**. Por otro lado, resulta exagerada sin duda la afirmación de que con ***The Concert for Bangladesh*** **George Harrison** estaba inventando el concepto de "concierto benéfico" (p. 104) (el concepto y su puesta en práctica se remonta mucho en el tiempo, habiendo un ejemplo claro en el año 1918). El autor se deja llevar por el tópico cuando habla de "atracos" a los **Wings** en Nigeria durante la grabación de ***Band on the Run*** (p. 135) cuando la verdad es que, de haber sucedido esos hechos, habría que reducirlos a un solo caso, muy cuestionado en alguna de las recientes publicaciones especializadas.

Otros asuntos entran en el terreno de la discusión, como por ejemplo el de calificar de tema muy *lennoniano* el 'Let me Roll it' de los **Wings** (p. 136) o el de considerar película de los **Beatles** ***Yellow Submarine***. Y entra dentro de lo absurdo el señalar que el "fracaso" de la gira del 74 de **George Harrison** se debiera entre otras cosas a que éste "cambiaba incluso algunas partes de las letras de sus temas con los **Beatles**" (p. 146).

El autor se nos presenta como "[f]ascinado desde joven por la trayectoria modélica de los **Beatles**", según reza en una de las solapas del libro, y en los agradecimientos (p. 11) indica que en casa de sus abuelos descubrió "el vinilo del Disco Rojo", el cual "lo empezó todo", y también aprendemos que tiene amigos "beatlemanos". Todo ello está muy bien, pero por supuesto no garantiza ni mucho menos que el contenido del libro vaya a estar a la altura de sus elevadas querencias por los **Beatles**. Algún compañero de críticas librescas diría que el libro es un "corta y pega" de internet, y algo de razón no le faltaría (son varias las listas discográficas de Apple que se pueden consultar en la red y que pueden haber servido de base, empezando por la de Wikipedia), pero se distingue de dicho tipo de libros en que el poco texto elaborado por el autor tiene un sello un tanto personal y, como se ha dicho más arriba, las oscuridades y errores son en general de poca importancia.

En suma, un nuevo libro relacionado con los **Beatles** publicado en español que se suma a la legión de obras dedicadas al cuarteto de Liverpool, cuya característica más destacable en esta ocasión es la de ofrecernos fundamentalmente un catálogo en español con ligeros comentarios de la producción discográfica y filmográfica de Apple entre 1968 y 1975 no sólo de los **Beatles** y sus ex-componentes sino también de las otras personas que publicaron en ese sello en dicho período de tiempo. Queda quizá para otra ocasión la escritura de una verdadera "pequeña historia de Apple (1968-1975)".

Fernando Fernández Palacios

5º ANIVERSARIO







CIRCLE PROJECT

ANOTHER WAY TO LIVE THE MUSIC SINCE 2010

CLASSICAL - ELECTRONIC - FOLK - FUNK - JAZZ - METAL - SOUL - PROGRESSIVE - ROCK - R&B

30 OCTUBRE 2015 - 21:00

HonkyTonk

http://clubhonky.com - C/ Covarrubias, 24 Madrid

SORTEO DE LOTE DE DISCOS CEDIDOS POR DISCOS PAT

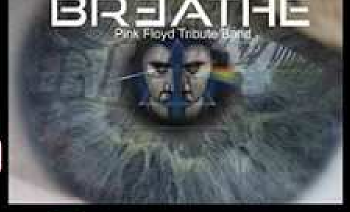
www.discospat.net - Entradas en taquilla: 5€

LALANDA - DESNUDA EN EL PARQUE

TRIBUTO ACÚSTICO A GENESIS Y DAVID BOWIE

BREATHE

PINK FLOYD TRIBUTE BAND



PATROCINADORES:



LOS RECUERDOS DEL UNICORNIO









keepthedreamaliveprog.wordpress.com



art rock radio & magazine



www.subterranea.eu



SoniCarTe
Asociación Cultural Teruel



www.facebook.com/groups/acsonicarte

www.discospat.net





www.sinfomusic.net

